L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

AVRIL 1981

N° 277

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 80	F. 95
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 100	F. 115
3. Fascicule BAC	F. 18	
Abonnement de soutien		F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) **F.10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

Fascicule BAC .... **F. 18**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à **M. MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

37ème Année Nº 277

AVRIL 1981

SOMMAIRE

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

UN CONCERT DANS LES GALERIES DU PALAIS ROYAL SOUS LE CONSULAT

La seconde moitié du XVIIIème siècle est marquée en France et en Europe occidentale par une nouvelle vogue de la musique instrumentale et, par suite, des concerts.

Certes, nous savons par le maître de musique du Bourgeois Gentilhomme que les gens de qualité ont « concert de musique (chez eux) tous les mercredis ou tous les jeudis. Mais, au temps du Roi Soleil, la musique est soumise à la dictature de Lully, qui a su gagner la faveur de Louis XIV et a obtenu de ce roi un privilège pour l'exploitation de l'Académie Royale de Musique, privilège qui lui accorde pratiquement un droit de contrôle sur la production musicale de ce temps. Ce privilège subsiste après la mort de Lully et ne commence à tomber en désuétude que vers 1726; le style italien prédomine toujours, mais le goût pour la musique de chambre se développe dans l'Europe du « siècle des lumières » : il est de bon ton de jouer le rôle de mécène, de favoriser les artistes: Mozart, (que des tournées ont conduit à Paris et à Londres, alors qu'il n'est qu'un enfant) doit plus tard subir la protection despotique du Prince-Archevêque de Vienne, puis devient le protégé de l'Empereur Léopold II, qui a déjà favorisé Gluck avant que celui-ci ne vienne à Paris où il bénéficie de l'appui de Marie-Antoinette; Beethoven lui-même est aidé par plusieurs princes allemands et les exemples d'autres mécénats sont nombreux.

En france, avec l'avènement de Gossec en 1773 commence le renouveau des concerts privés, d'abord chez de grands seigneurs : le Maréchal de Noailles, le Duc d'Aiguillon, le Fermier Général de la Pouplinière. La bourgeoisie est gagnée par ce goût pour la musique : il y a des concerts hebdomadaires : chez le violoniste Champion, rue des Grands Augustins, puis le concert des Amateurs créé par Gossec à l'Hôtel de Soubise où l'on essaye d'organiser un système d'abonnements, le Concert de la Loge Olympique du Palais-Royal qui, en 1786, s'installe dans une salle des Tuileries où Marie-Antoinette se rend souvent. Il y a bon nombre de concerts spirituels avec chorales et solistes réunissant des auditoires plus ou moins considérables. De plus en plus le public prend goût à la virtuosité, en particulier en ce qui concerne le violon (qui a remplacé le luth); on oppose Baptiste Anet à Pierre Guignon; on se presse pour écouter le violoniste Jean-Marie Leclerc dont l'enseignement est très recherché; on évoque le souvenir de Tartini, mort en 1770 et de son célèbre « Trille du Diable »; deux autres violonistes ont aussi une grande vogue : Viotti (1753-1821) réputé pour sa virtuosité et pour la valeur des élèves qu'il forme, et le français Kreutzer dont les débuts sont protégés par Marie-Antoinette.

Mais un nouvel instrument vient bouleverser la vie musicale : il s'agit du clavecin-forte-piano qui, venant d'Angleterre, fait son apparition en France dès 1768 et devient rapidement le piano : l'art du clavecin porté à son sommet par Couperin et Rameau est tombé en décadence : les exécutants recherchaient à l'excès des exercices de virtuosité, par contre la gamme des nuances restait limitée. Au contraire, le piano connaît un succès rapide : Paris devient le centre d'un mouvement pianistique, d'autant que l'instrument est amélioré par le strasbourgeois Erard et par le Viennois Pleyel, installé à Paris depuis 1795. Les autres instruments en vogue sont la harpe, la guitare qui redevient en faveur, la flûte, le hautbois, le violoncelle. Au cours de la seconde moitié du XVIIIème siècle, il faut signaler aussi l'apparition et le progrès de la sonate symphonique avec ses trois mouvements : allegro, andante ou adagio, allegro auxquels les compositeurs adjoignent souvent un quatrième mouvement : menuet ou scherzo.

De plus en plus, les mélomanes souhaitent exécuter eux-mêmes les œuvres qu'ils apprécient, ils étudient sous la direction des virtuoses célèbres, ils se réunissent en petits comités pour déchiffrer, interpréter les compositions qu'ils aiment. Bien que les Encyclopédistes jugent la musique dramatique supérieure à la musique instrumentale, le public s'enthousiasme pour cette dernière forme.

Cet épanouissement de la musique de chambre est interrompu par la tourmente révolutionnaire, tout au moins sur le plan de la vie publique. La ferveur nationale exige des œuvres solennelles pour les grandes manifestations : funérailles de Mirabeau, transfert des cendres de Voltaire, de Jean-Jacques Rousseau au Panthéon, Fête de l'Etre Suprême, etc...; on fait appel pour la musique aux compositeurs en vogue dont beaucoup ont travaillé sous l'Ancien Régime : Gossec, Cherubini, Méhul (auteur du Chant du Départ), Lesueur qui devait être le maître de Berlioz. A Kellermann qui souhaite faire chanter un Te Deum après la victoire de Valmy, le ministre de la guerre répond : « la mode des Te Deum est passée » et il lui envoie l'air des Marseillais (chant de l'Armée du Rhin) composé par Rouget de l'Isle, qui commence à être populaire.

Avec le Directoire et le Consulat, la vie parisienne retrouve son activité, les hymnes révolutionnaires perdent leur virulence. Le Conservatoire de Musique succède en 1795 à l'Institut National de Musique; parmi ses membres siègent ceux qui ont travaillé aussi bien pour la royauté que pour la Révolution : Gossec, Méhul, Chérubini, Grétry qui devait être comblé d'honneurs par Napoléon, Lesueur.

Le mouvement romantique favorise le renouveau de la romance : on chante les airs composés par Martini, par Boïeldieu, par Garat (neveu de l'homme politique) qui, lui-même interprète célèbre, déclare sans modestie : « une romance de moi est un évènement ».

Les mélomanes d'avant la Révolution se retrouvent, mais aussi ceux que la Révolution a enrichis : Ils éprouvent la nécessité d'affirmer leur nouvelle situation sociale : ils donnent des réceptions, des concerts dans leurs hôtels particuliers ; certains apprennent même à jouer d'un instrument en dépit de leur âge; ces réunions musicales sont très recherchées et il est de bon ton d'y assister.

En plus de ces concerts privés, il existe des concerts publics : Concert de la République, des Tuileries, Concert Rivoli, Concert Feydeau, Concert de l'Odéon, Concert du Palais-Royal. . . .

C'est un concert dans ce dernier lieu que représente le document ci-joint : le Palais-Royal a été construit par Richelieu de 1629 à 1639 et s'appelle le Palais Cardinal; il devient le Palais-Royal lorsque Anne d'Autriche et ses enfants (Louis XIV et Philippe d'Orléans) viennent s'y installer. Sous la Régence, le duc d'Orléans y donne de grandes fêtes. En 1781, son arrière-petit-fils Philippe d'Orléans, le futur Philippe-Egalité, fait entourer le jardin de boutiques aux destinations très variées; sous la Révolution, le Palais-Royal devient le Palais-Egalité et la vie politique y est active; après la Révolution, il devient le lieu à la mode où l'on trouve non seulement des restaurants, des cafés (où l'on commence à servir aussi du thé), des maisons de jeux, des loteries, des courtisanes, deux théâtres (le théâtre Montansier, le théâtre des Variétés) et aussi un public désœuvré, élégant, quelque peu snob, avide de nouveautés musicales, de chansons politiques, sans compter les voleurs qui trouvent là des proies faciles : pour certains contemporains, c'est le « rendez-vous du scandale et de l'égoût ».

Le concert se déroule sous la colonnade de la Galerie d'Orléans au-delà de laquelle on aperçoit les frondaisons du jardin; les assistants sont répartis autour des musiciens: certains sont assis négligemment, d'autres poursuivent leur conversation, enfin un bon nombre se presse au fond de la scène. Les femmes ont des costumes inspirés de l'antique (taille haute, étoffes légères savamment drapées, écharpes, cheveux courts); dans le groupe du fond, une femme coiffée d'un turban évoque l'Orient, à la mode depuis la campagne d'Egypte; les vêtements masculins subissent l'influence anglaise : redingotes (riding-coat), bottes à revers, cravates volumineuses. Le petit orchestre de chambre est formé d'instruments à cordes : de face, deux joueurs de guitare; on distingue la crosse et le manche de deux mandolines, au centre un violoncelle, instrument qui a succédé à la viole de gambe et qui, au XVIIIème siècle, est en grande faveur grâce à Boccherini; au premier plan, un enfant rythme la mélodie au moyen d'un triangle; cet ensemble accompagne une chanteuse, placée devant un lutrin qui interprète une mélodie avec un geste élégiaque, peut-être la romance à la mode ? L'attitude de la cantatrice, celle de certains auditeurs préfigure le romantisme et conviendrait pour illustrer certains textes de Rousseau ou de Chateaubriand.

E. PERSONNE
Agrégée de l'Université.

(1) Réservé aux abonnés de l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément Iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : Octobre, Décembre, Février, Avril, Juillet.

ADAM DE LA HALLE et ses Jeux chantés

par Jean MAILLARD

Professeur d'Education Musicale au Lycée François Ier à Fontainebleau

« Le théâtre est né de l'Eglise; l'Eglise ne lui pardonnera jamais : jalousie de métier ! » disait Sacha Guitry dans une célèbre et cruelle boutade. Nul d'entre nous n'ignore cette origine liturgique du spectacle. Sans doute est-il plus intéressant de souligner ici que les **Jeux** d'Adam de la Halle sont les premiers témoins de notre théâtre profane.

Théâtre mêlé de musique, selon la mode du temps, encore que la moisson soit maigre dans le **Jeu de la Feuillée** puisque cette pièce ne comporte, en effet, que cinq vers chantés sur un total de 1.099... Plus précisément quatre, puisque l'un d'eux est répété deux fois ! Aussi, en dépit des nombreuses allusions à la musique et aux traditions légendaires (1) contenues dans cette pièce, reporterons-nous notre attention sur **Robin et Marion.**

Manuscrits.

Le **Jeu de Robin et Marion** nous est parvenu dans trois manuscrits différents :

— (Sigle P) : Paris B.N. F 25.566 (fin XIIIe siècle).
— (Sigle Pa) : Paris B.N. F 1.569 (fin XIIIe siècle).
— (Sigle A) : Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes (XIVe s.).

Les deux premiers manuscrits proviennent d'une source identique laquelle, dit Ernest Langlois, n'était pas l'original, mais une copie picarde.

Le dernier est un manuscrit d'origine française (non picarde) qui présente d'assez nombreuses variantes capables de dérouter le lecteur familiarisé avec les transcriptions des deux premiers manuscrits : sa source semble totalement différente. C'est à ce manuscrit A — qui n'a été qu'accessoirement exploité en ce qui regarde la musique — que nous faisons appel pour les transcriptions ci-dessous.

Bibliographie.

Nonobstant les ouvrages mentionnés précédemment en Bibliographie générale, il existe une documentation assez importante concernant spécialement les Jeux d'Adam de la Halle. Nous ne retiendrons ici que les ouvrages qui nous paraissent les plus aisément utilisables par les lecteurs français :

— **Adam le Bossu, Le Jeu de Robin et Marion suivi du Jeu du Pèlerin,** édité par Ernest Langlois, Paris, Champion (CFMA), 1924 rééd. 1964.

— Gustave Cohen et Jacques Chailley, **Le Jeu de Robin et Marion d'Adam le Bossu dit de La Hale,** transposition littéraire et musicale, Paris, Delagrave (1934) : édition d'après les manuscrits P et Pa.

— Jacques Chailley, **La nature musicale du Jeu de Robin et Marion,** in **Mélanges d'Histoire du théâtre du Moyen Age et de la Renaissance** offerts à Gustave Cohen, Paris, Nizet (1950), 111. Etude fondamentale pour la connaissance de la structure interne de l'œuvre.

Discographie.

Archiv Produktion, 33 tours 30 cm, réf. APM 14018 a. Ce disque comporte un programme remarquable d'œuvres médiévales parmi lesquelles toutes les parties chantées (sans les dialogues) du **Jeu de Robin et Marion.** Les interprètes sont membres du remarquable ensemble **Pro Musica Antiqua** de Bruxelles que dirige Safford Cape : Jeanne Deroubaix, Louis Devos, Franz Mertens, Albert van Ackere et Silva Devos (1953).

Le jeu de Robin et Marion.

Lors de la représentation d'Arras en 1289, la pièce s'ouvrait sur une interpolation intitulée **Le jeu du pèlerin,** sorte de prologue dialogué au cours duquel l'auteur, pèlerin anonyme, raconte ses pérégrinations en Italie où il a entendu vanter un clerc subtil qui n'avait point son égal : Maître Adam, né à Arras et dont le talent poétique et musical était admiré de tous, particulièrement du Comte d'Artois. Le Comte a conduit lui-même le pèlerin à son tombeau. Le pèlerin est venu à Arras car il a appris qu'on y devait honorer Maître Adam et réciter ses œuvres. Deux vilains interviennent en se querellant, puis en fin de compte s'accordent pour aller prendre un pot à la foire d'Ayette. Ernest Langlois considère ce prologue comme très médiocre, mais s'il ne possède évidemment pas les qualités littéraires de l'œuvre elle-même, on doit cependant reconnaître que le dialogue n'y manque pas de verve et qu'une telle présentation est beaucoup plus vivante pour le public qu'un éloge détaché et solennel du disparu.

On note, dans cette première interpolation, deux allusions à des refrains de rondeaux comiques : **Il n'est si bonne viande que matons** (vers 100) et **Se je n'i aloie, je n'iroie mie** (vers 108). Le **Jeu du Pèlerin** compte 133 vers, le dernier rimant avec le vers initial du **Jeu de Robin et Marion.**

Personnages : Marion, **jeune bergère amie de Robin;** Péronnelle, **jeune bergère amie de Marion;** Robin, **jeune paysan ami de Marion;** Baudouin et Gautier le têtu, **jeunes paysans cousins de Robin;** Huart, **jeune paysan sonneur de cornemuse;** Sire Aubert, **chevalier; deux corneurs.** A ces personnages, l'anonyme des interpolations ajoute donc un présentateur : le Pèlerin et plusieurs autres jeunes paysans : Guiot, Rogaus et Warnier.

A
Ro-bins m'aim-me,
Ro-bins m'a Ro-bins m'a
de-man-- de-e Si m'au-ra.
Ro-bins m'a-cha-ta co-- te-le
De bu-- rel et bon-ne et bele, A
leur i- va ! Ro-bins m'aim-me,
Ro-bins m'a Ro-bins m'a
de-man-- de-e, Si m'au-ra

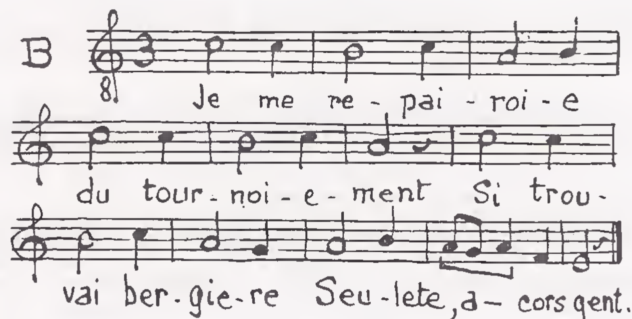
PREMIERE PARTIE (vers 1-429)

Scène 1. - La première scène occupe les vers 1 à 8. Marion seule, debout près d'une haie dans la prairie, non loin du chemin, tresse un chapel (chapeau, coiffe ou couronne) de fleurs. Elle chante et son chant nous apprend qu'elle est promise à un jeune paysan : Robert diminutif Robin, dont elle a reçu divers présents **(exemple a) :**

Cette musique est de même esprit, mais beaucoup plus fruste que celle de P et de Pa qui sert de **duplum** à un motet anonyme à trois voix édité par De Coussemaker dans les œuvres d'Adam de la Halle. Le refrain de cette autre leçon se retrouve encore dans une pastourelle de Perrin d'Angicourt et une autre pastourelle anonyme, toutes deux antérieures au Jeu de Maître Adam. Il s'agit donc d'un refrain répandu à l'époque. Cette scène, uniquement chantée, enchaîne directement avec la seconde.

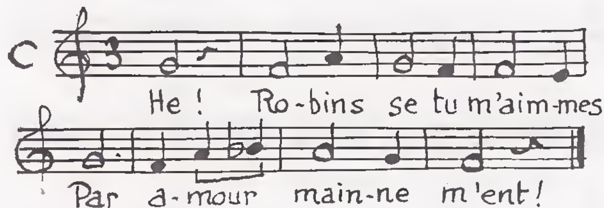
Scène 2. - (vers 9-100) Marion, Sire Aubert.

Un chevalier apparaît, tenant sur son poing ganté un faucon chaperonné. Il avance, tourné vers la jeune fille, en chantant :



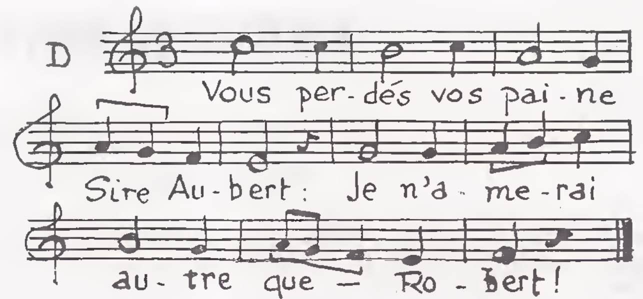
Ces deux incises formant une mélodie inachevée sont peut-être également un début de pastourelle non identifiée.

Marion, inquiète, appelle son ami Robin par un chant en **aparté (c) :**

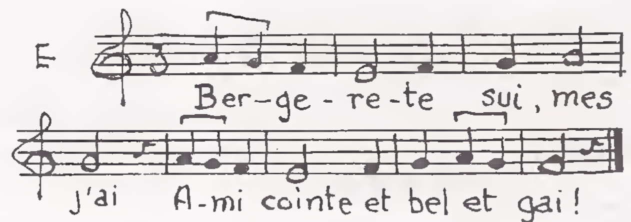


Encore emprunté à une pastourelle, ce motif est cependant mieux frappé que son modèle. Après lui, nous abordons le premier vers parlé du jeu, vers 13 par lequel le chevalier salue la bergère et lui demande pourquoi appelle-t-elle Robin. Celle-ci vante la gentillesse de Robin à son égard. Puis le chevalier s'enquiert d'une cane qui s'est envolée vers la prairie dans laquelle se trouve la jeune fille. Suite de quiproquos malicieux : Marion confond le vieux mot **ane** (cane sauvage) employé par le chevalier avec **âne;** puis elle s'amuse de l'oiseau que porte Aubert, s'étonnant de le voir « chapeauté » et aussi de ce qu'il ne mange point de pain.

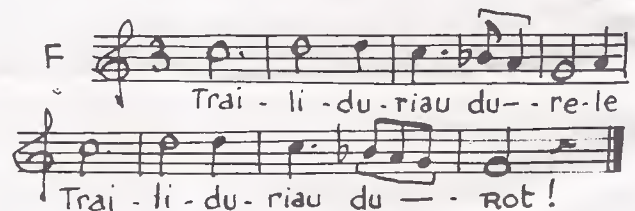
Incidemment, alors qu'elle vante Robin, nous apprenons que celui-ci est un fin joueur de musette. Puis Sire Aubert demande ouvertement à Marion de devenir sa « drue », proposition que la petite rejette vertement, empruntant pour sa réponse une réplique courante dans les pastourelles **(d) :**
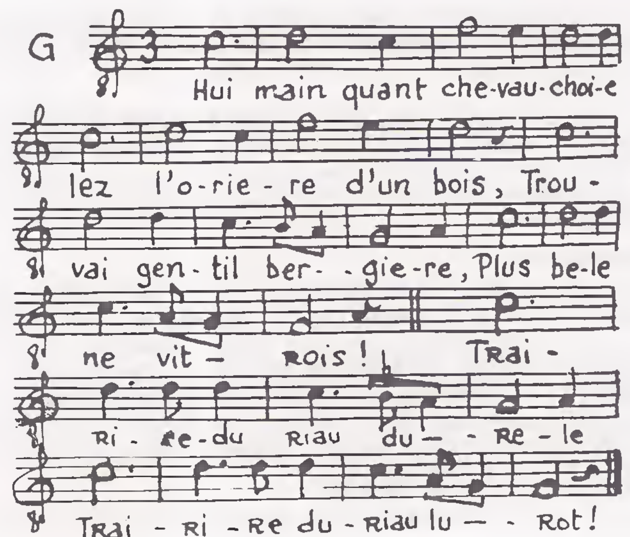


Le chevalier insiste, mais Marion rétorque qu'ils ne sont point du même rang **(e) :**



Le chevalier abandonne enfin la partie et déclare qu'il n'adressera plus la parole à Marion. Celle-ci répond par un fredon désinvolte (2) dont la formule onomatopoétique et la mélodie se retrouvent dans un motet et une pastourelle **(f) :**



Départ de Sire Aubert qui s'éloigne en répondant à Marion par un chant de pastourelle dans lequel il exprime également sa désinvolture en reprenant la revirade de la jeune fille **(g) :**



Scène 3. - (vers 101-107).

Marion seule appelle Robin par quelques vers chantés, fragment provenant vraisemblablement d'une bergerie **(h)** :

H

E Ro-be-chon leur(e) leur(e)
va Quar vien a moi leur(e) leur(e)
va S'i-rons jou-er leur(e) (va) do-
leur(e) va do - leur(e) va (3)

Scène 4. - (vers 108 à 244).

Robin, caché derrière la haie, reprend le refrain de Marion (al. Marote) et apparaît à la fin de sa chanson **(i)** :

I

He ! Ma-ri-on do - leur(e)
va Je vois a toi do- - leur(e)
va S'i - rons jou - er do-leu-
reu-re — va do-le-reu-re-va.

Bavardage bon enfant des deux jeunes gens : Robin apporte des victuailles à Marion qui lui raconte la scène avec Sire Aubert. Tous deux s'asseyent sur l'herbe en devisant et en goûtant. Robin est courbaturé, dit-il, pour avoir trop joué à la **choule** (jeu avec une balle de bois qui tient du cricket, du croquet et du base-ball). Marion le plaint ironiquement de sa fatigue et le garçon acquiesce avec un court refrain-centon connu par plusieurs motets et par **Renart le Novel (j) :**

J

Vous l'or-rés bien di-re, bel-le,
Vous l'or-rés bien di - re !

Puis Robin demande à la jeune fille de lui donner le chapel ou tresse de fleurs qu'elle confectionnait au début de la pièce. Ces vers (176-191) sont considérés par le musicologue Théodore Gérold comme une sorte de virelai dont les diverses parties sont agréablement distribuées entre les deux jeunes gens. En fait, il s'agit, une fois encore d'un refrain de pastourelle (4) bien connu **(k)** :

La musique du vers suivant : Volentiers, men dous amiet ! n'est pas donnée dans le manuscrit d'Aix : il utiliserait, le cas échéant, la même incise que le vers précédent.

Marion demande à Robin un peu de « feste » — entendez chahut — pour la faire rire : rien de plus facile !

Veus tu des bras ou de la teste ?
Je te di que je sai tout faire !

K

ROB Ber-ge-ron-ne-te, Dou-ce bais-se-le-te Don- - nez- moi vostre
cha-pe- - let ! MAR Ro-bin veuls tu que je le — me-te Seur ton
chief par a-mou- - re - te : M'en iert il miex se je l'i — met ?
M'en-ert il miex se je l'i - met ? ROB O-il ! Vous se-rez m'a-
mi — - e-te Vous au- - rés ma chain-tu- - re-te M'au-mos-niere et
mon fre-mail- - let ! Ber-ge-ro-ne-te Douche bais-se-le-te Don — -nés le moi vostre
cha-pe — - let ! MAR Vo — - len — - tiers, men dous a-mi — - et !

Suit une danse enlevée (1) appelée **touret** (vers 215) qui pourrait se continuer en **bal as seriaus** si Robin, imité en cela par nos modernes « beat-nicks » (?) n'avait les cheveux trop longs pour exécuter cette seconde danse (vers 223) :

L

I. MAR. Ro-bin par l'a-me ton pe-re Sez-tu bien ba-ler du pié ? ROB. Ou-il
par l'a-me ma me-re, Es-gar-des come il — me siet A-vant et ar-rie-re
be-le, A-vant et ar-rie - re ! II. MAR. Ro-bin par l'a-me ton pe-re. Quar nous
fai-le tour du chief ! ROB. Ma-rot par l'a-me ma me-re J'en ven-drai moult
bien - a chief I fait leu tel chie--re be-le, I fait leu tel chie-re
III. MAR. Ro-bin par l'a-me ton pe-re Car me fais le tor — du bras ! ROB. Ma-rot
par l'a-me ma me-re, Tout ain-sint — com tu — vou-dras : Est-ce la ma-nie-re
be-le ? Est-ce la ma-nie-(re) ? IV. MAR. Ro-bin par l'a-me ton pe-re, Sés-tu
fe-re le — tou-ret ? ROB. Ou-il par l'a-me ma me-re, Ra il en — moi biau val-
let ? De-vant et der-rie-re, be-le, De-vant et der-rie - re ? V. MAR. Ro-bin
par l'a-me ton pe-re, Sés-tu ba--ler as se-riaus ? ROB. Ou-il par l'a-me ma
me-re, Mais j'ai trop mains de che-viaus Devant que der-rie-re, be-le, Devant que derriere !

Cette danse occupe les vers 196-225 du Jeu : elle est donc la plus considérable de toute la partie musicale avec trente vers chantés consistant en cinq strophes dialoguées. Les deux premiers vers de chaque strophe sont chantés par Marion à laquelle Robin répond par les quatre vers suivants.

Le **tour,** ou **touret,** existe encore en Bretagne sous le nom local **d'en dro,** sans que je puisse garantir ici la filiation (5). La structure musicale du présent touret se réduit au schéma AAB répété cinq fois, chacun des éléments étant sans doute emprunté à un fonds traditionnel, ce que confirme dans **Renart le Novel** la présence du refrain **Ne me mokiés mie bele** sur la même mélodie, auquel répondent **Ne vos hastez mie bele** dans un motet anonyme du Manuscrit de Bamberg avec une mélodie légèrement différente et **Lais aler le moine bele,** dans un salut d'amour non noté. On remarque également que la mélodie de l'incise B est la même que celle des vers 164-165 : **Vous l'orrés bien dire bele !**

A brûle-pourpoint, Marion demande à Robin s'il sait mener le **treske :** bien sûr, mais le chemin est glaiseux et les bottes de Robin bâillent à l'envi ! Qu'importe, puisque Marion souhaite danser encore, Robin va courir dans les champs voisins où il espère trouver le sonneur de muse au gros bourdon et le tambourineur. Il amènera également Baudouin et Gautier qui seront fort utiles au cas où le chevalier reviendrait conter fleurette à Marie ! Cette dernière presse Robin et lui recommande d'en-

voyer Péronnelle s'il la rencontre près du moulin de Roger où elle garde ses bêtes.

Scène 5. - (vers 245-275).

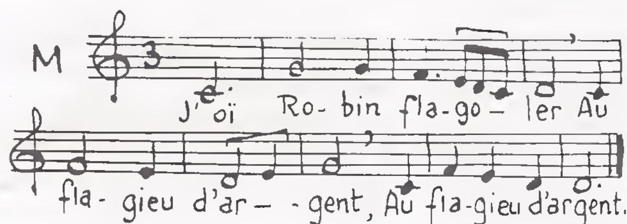
Robin parvient dans un champ où il retrouve ses camarades. Il leur narre la mésaventure de Marion et les convie à se joindre à lui pour venir s'amuser. Pour étriller Sire Aubert, Baudouin prend sa fourche et Gautier, son bâton d'épine.

Scène 6. - (vers 276-288).

Toujours courant, Robin parvient près du Moulin Roger où il trouve Péronnelle et l'invite à la fête : la coquette veut aller mettre sa robe du dimanche, mais Robin rétorque que c'est inutile car elle est aussi mignonne ainsi.

Scène 7. - (vers 289-323).

Nous retrouvons le pré où Marion restée seule, attend. Survient le chevalier que la fillette rabroue vertement. Mais s'il est revenu, dit-il, c'est qu'il a perdu son faucon. Marie l'expédie à l'autre bout du champ où l'oiseau, du moins le prétend-elle, a disparu. Mais Sire Aubert change de tactique : peu lui chaut tel oiseau s'il possédait belle amie comme Marion. Protestations de la bergère qui croit éloigner l'importun en chantant **(m)** :



Sans doute la jeune fille reprend-elle la mélodie que, sur sa **douçaine (flagol)** ou flûte à bec, Robin vient de jouer non loin de là afin de signaler son retour. Désarmé et inquiet d'imaginer derrière la haie toute une troupe de paysans, Sire Aubert abandonne la partie.

Scène 8. - (vers 324-334).

Très rapide et cocassement violente, cette scène laisse voir Robin en tête-à-tête avec le chevalier; il tient maladroitement le faucon par le cou comme une vulgaire poularde. C'est qu'il bient de débusquer l'oiseau caché dans la haie et craint fort de le voir échapper. Colère du seigneur qui lui alloue une **soupape** (une claque); plaintes de Robin empêtré des deux mains; nouveau **tatin** (gifle) d'Aubert; les gémissements de Robin alarment Marion qui accourt.

Scène 9. - (vers 334-353).

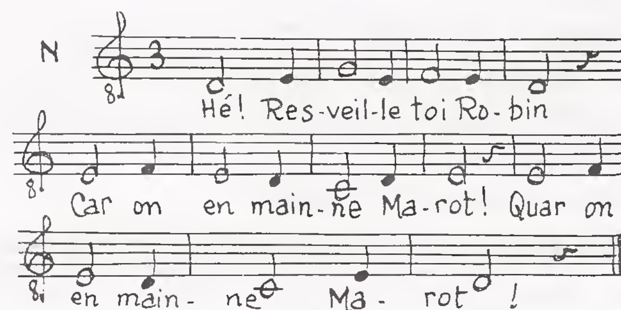
Marion apparaît, s'imaginant être cause de la querelle. Mais le chevalier est trop fin pour s'être attiré ce motif de querelle. S'il a battu Robin et déchiré ses vêtements, c'est en représailles du mauvais traitement que celui-ci a fait subir à son faucon. Il ne lui pardonnera que si Marion consent à monter en croupe. Sur le refus de la jeune fille, il l'enlace de force, la hisse sur sa selle et part avec elle qui, vainement, appelle son ami à la rescousse.

Scène 10. - (vers 354-357).

Robin, resté seul, se lamente, tête cachée dans ses mains.

Scène 11. - (vers 358-377).

Surviennent Gautier et Robin qui, de loin, ont assisté au rapt et s'étonnent de voir Robin prostré, sans ressort **(n)** :



A l'aide, Baudouin et Gautier ! Et Robin, revenu à la réalité, enfle les faits afin d'impressionner ses camarades et d'excuser sa couardise : il a été attaqué par un chevalier fou, armé d'une grande épée, qui s'est mis à galoper sur lui précédé de quatre chiens !... Mais maintenant, il a repris courage et veut courir sus au ravisseur !

Scène 12. - (vers 378-399).

Sire Aubert emmène Marion qui ne cesse de lui lancer des mots blessants. En vain le chevalier lui propose-t-il un héron qu'il vient de chasser, elle n'en a cure et préfère son fromage gras, son pain et ses bonnes pommes ! En désespoir de cause, le chevalier s'estime bien stupide de s'intéresser à telle bête : il abandonne Marion.
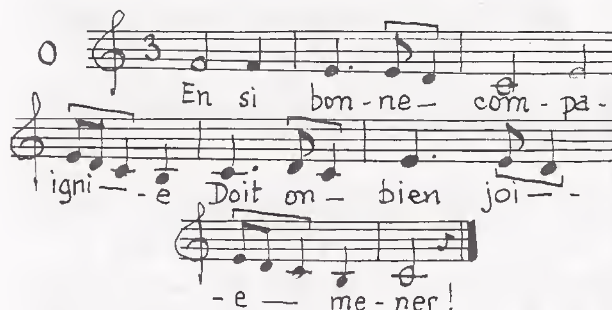
Scène 13. - (vers 400-429).

Robin accourt, suivi de ses compagnons : il embrasse avec transport Marion qui se moque de lui. Mais le jeune recommence à fanfaronner en disant qu'à trois reprises il a semé ses compagnons dans la poursuite du seigneur. Mais Marion n'est pas dupe et le fait taire.

SECONDE PARTIE (vers 429 à 780 : fin)

Cette seconde partie ne s'ordonne pas en scènes successives. Elle ne présente plus une action mais une suite de divertissements qui réunissent Robin, Marion et leurs compagnons.

Arrivent Péronnelle et Huart, ce dernier avec sa musette. Marion exprime leur satisfaction à tous d'être réunis **(o)** :



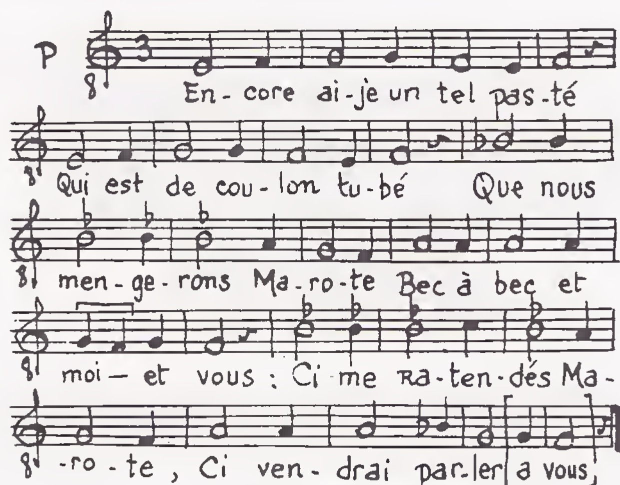
Chacun propose un jeu : Huart le cornemuseux souhaite jouer **Aux Rois et aux Reines.** N'étant guère au fait de ce divertissement seigneurial fort en vogue à l'époque, il se trompe et devrait dire **Au Roi et à la Reine.** Mais d'ailleurs, ses compagnons lui font remarquer que ce jeu se pratique surtout au moment des étrennes... Huart propose alors de jouer **A Saint Cosme,** jeu

encore apprécié trois cents ans plus tard par le jeune Gargantua. Il s'agit d'imiter la posture d'une statue de Saint au choix des participants. Celui qui a pris cette attitude reçoit les hommages des fidèles. Le Saint par son attitude, les fidèles par leur mimique, doivent chercher à faire rire le partenaire : celui qui rit a perdu. Marion trouve ce jeu déplaisant parce qu'on s'y moque de la religion, mais elle finit par accepter et Saint Cosme occupe les vers 445 à 479 de la pièce. Puis les jeunes filles réclament un autre divertissement :

Faisons un pet pour nous ébattre !

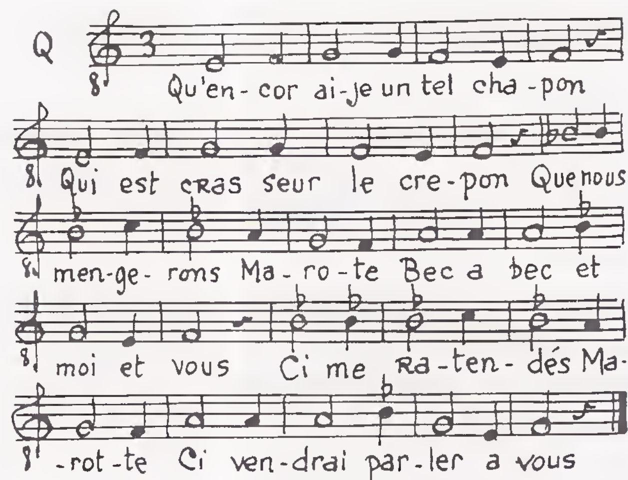
propose naïvement Gautier qui provoque à la fois de gros rires et les protestations de Robin, outré d'entendre parler si mal devant Marion. Baudouin revient à l'idée d'Huart et propose de jouer **Aux rois et aux reines.** C'est lui-même que le sort désigne comme roi et Péronnelle le couronne de paille. Mais le jeu auquel, du vers 513 au vers 596, se livre la compagnie correspond à un autre divertissement : **Le roi qui ne ment.** Ici, le maître de jeu pose une question plus ou moins embarrassante à chacun des participants; ceux-ci le questionnent à leur tour (6). Les questions sont parfois grivoises mais permettent à l'occasion d'apprécier la profondeur des sentiments amoureux de Robin et Marion.

Tout à coup, Gautier donne l'alarme : un loup sorti du bois emporte l'une des brebis de Marion. Tout le monde s'affaire et Robin, armé de la massue de Gautier, court pour rattraper la bête. Il revient tenant la brebis dans ses bras, gigots en l'air et tête en bas, ce qui provoque de nouvelles gauloiseries qu'une fois encore, Marion n'aprécie guère. Mais les aveux faits par Robin au cours du jeu, son courage pour affronter le loup, incitent Baudouin et Gautier à le considérer comme digne de Marion et à admettre leurs accordailles. Robin et Marion s'embrassent et les garçons taquinent Péronnelle qui, disent-ils, serait sans doute bien heureuse elle aussi, d'avoir un galant. Gautier se propose et vante ses richesses, mais la jeune fille laisse entendre qu'elle préférerait peut-être Huart. Ce dernier plaisante et, afin de se donner une contenance, caresse son corsage en lui demandant ce qu'elle cache dans ses « bosses » ? Du pain, du sel et du cresson... Il n'en faut pas plus pour mettre en appétit toute la petite troupe. Marion sort son pain, son fromage et ses pommes; Gautier extrait de son blouson deux jambonneaux; Péronnelle va chercher deux fromages de brebis et Robin, faisant des mystères, révèle les plats succulents qu'il a préparé ce matin dans son panier-repas **(p)** :



— Veux-tu encore autre chose, Marie ?

— Oui !



Robin va partir chercher son panier : ici se situe une nouvelle interpolation de soixante-dix vers de peu d'intérêt : Guiot et Roger parlent de la fête d'Ayette, village voisin où ils ont fait diverses emplettes, dont des cornes à boire. Survient Warnier de le Couture qui échange avec eux des propos d'un goût douteux sur le clergé local puis tous trois partent vers Boisleux avec Robin pour chercher le panier-repas.

Le texte d'Adam de la Halle reprend alors que les jeunes filles préparent le pique-nique. Retour de Robin et de ses amis, accompagnés par deux joueurs de cornet.

Nouvelle interpolation de dix-sept vers de peu d'intérêt, faisant suite à l'interpolation précédente.

Reprise du texte d'Adam alors que Gautier vante les charmes de Marion et se fait vertement remettre en place. Pour faire diversion, Gautier propose alors de « chanter de geste » et passe immédiatement à l'exécution de son projet avec un vers de la grossière **Chanson d'Audigier,** célèbre dans tout le pays picard et qui a été reconnue comme une parodie de **Girard de Roussillon (r) :**



Ainsi, le seul timbre de chanson de geste que nous connaissions pratiquement aujourd'hui nous est-il paradoxalement parvenu grâce à un effet comique d'Adam de la Halle ! Et l'ami Gautier préfigure-t-il, avec ses gauloiseries répétées, le futur garçon d'honneur des noces de comédie.

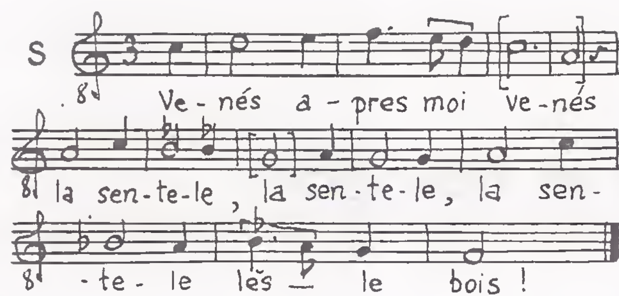
« Il ne chante guère mieux qu'un ours ménestrel ! » déclare Robin. Péronnelle, coupant court à ces malices d'un goût douteux, enchaîne :

Par amour, faisons
Le treske et Robins le menra
S'il veut, et Huars musera
Et ces deux autres corneront !

Tous acceptent d'emblée. Robin se lève, embrasse une fois de plus Marion et tourbillonne avec elle :

Dieu ! Robin, que c'est bien balé !

Robin houspille la compagnie qui traîne à se lever : il accepte de mener le treske et dansera mieux encore si Marion veut bien prendre la seconde place et lui donner la main **(s)** :



Le **Jeu de Robin et Marion** s'achève dans l'allégresse générale, tous les participants dansant le treske en chaîne ouverte (7).

Economie interne de l'œuvre.

Dans l'article fondamental des **Mélanges Cohen** que nous avons donné en Bibliographie, Jacques Chailley a précisé de façon définitive la nature musicale de l'œuvre de Maître Adam.

L'examen des six mélodies les plus développées révèle qu'elles correspondent à des formes simples de pastourelles, bergeries ou danses et que plusieurs d'entre elles ne sont pas attribuables à Adam de la Halle et se retrouvent telles quelles dans d'autres œuvres. Le caractère systématique de ces emprunts s'accuse lorsque nous passons aux timbres plus brefs, souvent réduits à une double incise musicale correspondant à deux vers.

L'emprunt des motifs mélodiques est chose courante au Moyen Age et, à une époque où ni la Société des Gens de Lettres ni la S.A.C.E.M. n'existaient, les trouvères puisaient sans scrupules dans un fonds commun : principalement dans celui des rondets de carole évoqués dans le **Tournoi de Chauvenci** : « A part les petites chansons à peu près complètes, dit Gérold, il n'y a plus (dans **Robin et Marion**), que des courtes phrases intercalées dans le dialogue. A l'exception du vers 746 (**Chanson d'Audigier**), ces courtes phrases sont de deux sortes : soit des éléments-clefs, des clichés communs à toutes les pastourelles et qui existent dans les plus anciens modèles du genre. Ainsi, l'entrée en matière :

> L'autrier m'en allait chevauchant...
> L'autrier chevauchait le lez Paris...
> Hui main je chevauchais...

ou encore la découverte de la pastoure telle qu'on la trouve dans le plus ancien modèle du genre :

> L'autrier joust una sebissa
> Trovai pastora mestissa... (8).

Il ne faut pas oublier que la pastourelle est un divertissement destiné à une société raffinée qui n'hésite pas à se ridiculer et prend certain plaisir à encanailler son vocabulaire de mots parfois orduriers, empruntés au peuple. On y trouve, sous une forme conventionnelle, le mépris mêlé de sympathie érotique du seigneur pour les « touses », les « bouelles » souvent crasseuses. L'effet le plus grotesque dans ce genre, le plus trivial aussi, est obtenu dans une porquieira de langue d'oc, dans laquelle le chevalier ne s'adresse même plus à « gentil bergère », mais à une gardeuse de porcs.

Les seconds éléments-clefs des pastourelles sont les refrains onomatopoétiques, inconnus des troubadours, et qui apparaissent vers 1230 dans les œuvres de langue d'oïl où ils vont proliférer jusqu'à l'aube du XIVe siècle. Certains visent à imiter un instrument d'accompagnement : viéle, flûte ou cornemuse.

Le procédé utilisé par Adam de la Halle dans la composition de ses jeux apparaît dès lors clairement : il pratique l'emprunt de refrains-centons à un fonds commun et développe, sans appui musical, les parties dialoguées de la pastourelle et de la bergerie traditionnelles. Une telle pratique existait déjà dans les romans, lais narratifs, fabliaux et chantefables du début du siècle et l'auteur de **Guillaume de Dôle** assure qu'il est le premier à avoir lancé cette mode qui se limitait alors à la citation d'un ou deux vers.

A l'époque des Jeux, après 1270, apparaissent des motifs plus développés, plus savants, qui s'écartent de la simplicité originelle : « Il est remarquable, dit Jacques Chailley, que, comme **Renart le Novel** qui lui est postérieur de cinq ans, le **Jeu de Robin et Marion** offre dans sa partie musicale un mélange de styles flagrant : comparez par exemple, la charmante simplicité mélodique de **Robin m'aime,** de **Bergeronnette** ou de la **Sentèle,** avec les vocalises prétentieuses de **En si bonne compagnie.** La source ne saurait être identique et l'auteur semble avoir puisé indifféremment dans un répertoire mélangé ».

Faut-il aussi s'étonner qu'Adam de la Halle n'ait pas composé lui-même la musique de ses **Jeux ?** Non. Il ne s'agissait pas pour lui de prouver, en l'occurence, son talent de compositeur : les chansons, les lais, les jeux-partis l'attestaient amplement. Il était beaucoup plus séduisant d'intercaler, au sein du dialogue, des fredons connus, aimés de ses auditeurs, auxquels ils rappelaient avec une puissance d'émotion réelle, la petite patrie lointaine (n'oublions pas que **Robin et Marion** a été composé pour le divertissement de la Cour de Naples). On songe ici à la remarque de Charles Foulon dans sa thèse consacrée à Jean Bodel :

« Ce qui est vrai pour toute littérature médiévale l'est encore plus pour le théâtre : toute réflexion, toute citation poétique ou musicale qui évoque la vie du pays, avec ses mœurs ou ses habitants, ses mondes plus ou moins fermés, mais connus des spectateurs, sont bien accueillis. »

Jacque Chailley a noté le premier les grandes divisions du **Jeu de Robin et Marion :**

— Des vers 1 à 429, pastourelle dramatique amplifiée faisant appel aux trois possibilités du genre, évoquées précédemment : refus de la bergère, appel à l'aide de Robin et de ses amis, fuite du seigneur. Maître Adam maintient l'expression chantée dès que l'occasion se présente pour lui d'intercaler un élément traditionnel des petites pastourelles lyriques, comme aux vers 11, 83, 90, 163, etc...

— La seconde partie n'est pas une conclusion sans importance comme on serait tenté de le croire : elle est presqu'aussi longue que la première partie, avec quelque 350 vers. C'est à un autre genre lyrique, voisin de la pastourelle, que fait appel Adam de la Halle : la bergerie. Si les refrains-centons sont ici moins nombreux, c'est cependant l'un des plus célèbres du répertoire des **rondets de carole** qui ouvre pratiquement cette seconde partie : **Avec telle compagnie.**

Cette manière de faire se retrouve au XVIIIe siècle chez les comédiens de la Foire, ce qui a incité des commentateurs à prétendre que **Robin et Marion** était notre premier opéra-comique. Le plan ci-dessus rappelle étrangement celui du **Devin du village** de Jean-Jacques Rousseau : intrigue sans aucune complication pour la première partie, divertissements chantés et dansés pour la seconde, encore que l'œuvre de Rousseau ne comporte pas de dialogues parlés. On songe aussi à la comédie en vaudeville dont l'histoire, parfois obscure, est suffisamment esquissée pour établir une certaine filiation. De plus, et aussi bien que dans le théâtre contemporain de Bertold Brecht ou Sean O'Casey, les fredons des vaudevilles, de même que ceux de **Robin et Marion,** ne sont point employés au hasard : ils ont leur rôle psychologique et servent à caractériser divers sentiments ou à provoquer le rire. Cette esthétique peut surprendre, mais elle a cependant fait ses preuves et, tout au cours des siècles, enchanté les publics les plus exigeants.

A paraitre : Extrait de «Richesses des Chansons du Monde»

INITIATION MUSICALE ET PEDAGOGIE

comment diriger un chœur

par
M. FLAVIER
Professeur d'Education Musicale

1. PREPARATION

Pour diriger un chant polyphonique, notre premier souci est d'avoir les mains libres. Prenons un pupitre construit à cet effet.

Le chef de choeur est celui qui accueille toutes les bonnes volontés, les mains ouvertes, avec le sourire. Il va créer avec ses choristes une oeuvre commune. Donc il les rassemble, il les tient dans ses mains, il les porte.

Il les conduit à son gré avec ses deux outils mobiles, expressifs, précis par la multiplicité de leurs doigts. Les bras sont ses amplificateurs et son corps suit docilement les élans que réclament les courbes mélodiques et l'interprétation du texte musical.

Le contrôle de la partition est recommandé aussi souvent que possible pour ne pas la trahir. Mais le chef doit la posséder totalement, pour ne plus avoir de doute sur l'intonation, ni sur le rythme.

Les choristes acceptent les remarques au sujet de leurs erreurs beaucoup plus facilement avec le texte sous les yeux.

Le meilleur contrôle est celui du magnétophone quand c'est possible. Il est impitoyable, aussi ne faut-il pas travailler uniquement avec lui, pour ne pas se décourager.

Je n'insiste pas sur la mise en voix par des vocalises et des exercices appropriés. Ce n'est pas l'objet de ce chapître. Mais cela s'impose normalement avant toute étude.

2. GESTES DE DEPART

Plusieurs gestes sont possibles, suivant le départ de la phrase musicale.

1) Départ sur le temps fort :

Le chef établit en lui le tempo de son chant, généralement les yeux fermés, dans un moment de concentration intense, indifférent à tout détail extérieur. Il peut aider ses choristes en le battant discrètement devant lui trois ou quatre fois. Il donne ensuite le ton à chaque partie, en commençant par la basse, de préférence. Il écoute l'écho de sa voix chez ses choristes. Ses mains sont ouvertes, ses yeux cherchent les regards de tous.

D'un geste précis, il lève sa main droite pour donner le temps de l'inspiration, et il la rabat sur le premier temps, en respectant le tempo qu'il a choisi. Geste d'inspiration et premier temps ont la même durée. C'est important ! Si tous ces détails sont observés, il ne doit pas y avoir de bavure. S'il y en a, les étourdis et les inattentifs doivent être rapidement mis au pas.

Si vous désirez faire des exercices d'entrainement pour vous-même ou pour vos élèves, voici des exemples simples : 3 jeunes tambours - le pont d'Avignon - J'ai du bon tabac - Frère Jacques...

départ
inspiration

2) Départ sur un temps levé (anacrouse longue)

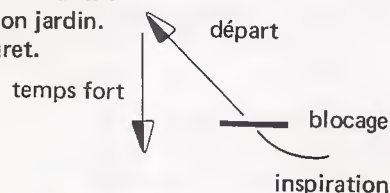
- Temps de l'anacrouse précédé du temps d'inspiration
- Plusieurs possibilités, suivant la maturité et la discipline des choristes :
- Si les enfants sont jeunes, ils ont besoin d'un geste d'inspiration très clair. Il faut veiller cependant à une inspiration silencieuse. Les malins feront des soufflets de forge, si vous ne dites rien.

Exemple : la Marseillaise

temps fort
départ (anacrouse)
inspiration

- Si les choristes sont plus exercés et dociles, l'inspiration peut être prise sur un geste de côté, avec léger blocage et départ en levant.

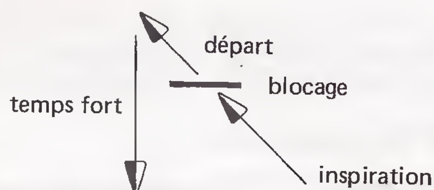
Essayez sur les chants suivants :
- J'ai descendu dans mon jardin.
- Il court, il court le furet.



3) Départ sur une note courte, en levant (anacrouse brève) :

Le geste de départ est plus ou moins long suivant la valeur de la note levée, et le tempo choisi. L'inspiration est toujours muette. Le blocage est léger pour ne pas contracter la note de départ. L'ensemble est une mise au point à débattre avec les choristes qui doivent s'habituer à leur chef. Si l'explication est claire, les gestes précis, il n'y a pas de problème.

Exemples simples : Le bon roi Dagobert,
Il était une bergère...



3. GESTES D'ARRET

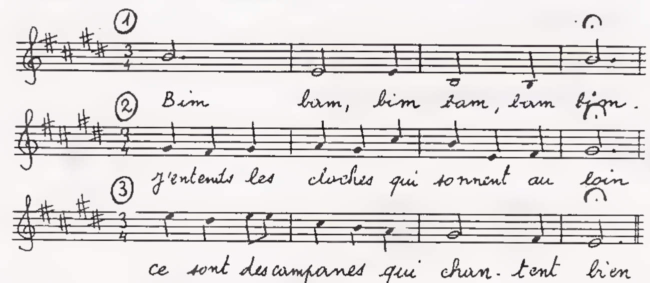
1) Avec des enfants, le **geste d'arrêt**, s'utilise pour faire taire une partie, lorsque l'autre chante, ou pour faire taire les élèves quand le maitre chante. Ce geste, c'est la main gauche levée, à hauteur de l'épaule. Cela signifie «silence» pour tous ou pour une partie. Cette convention admise au départ, elle évite de nombreuses paroles, et permet des enchainements rapides et un tempo régulier.

2) Geste d'arrêt pour une partie seule.
Le maitre écoute attentivement la phrase chantée qui doit se terminer sous peu. Il bat sa pulsation ou sa mesure, et prend en main la note finale qu'il prolonge à son gré d'une main, tandis que sa deuxième main conduit régulièrement la deuxième partie. Cette note prolongée va s'arrêter sur une boucle, selon son désir.

3) Geste d'arrêt pour tout le choeur'
C'est plus simple. Le chef prend le dernier accord dans ses deux mains, il le lève au niveau de son visage, le prolonge à son gré pour le ralentir, et termine sa boucle selon le tempo du chant, brièvement dans certains cas, avec souplesse et lenteur dans d'autres cas.
- Si une broderie intervient à l'une des parties, il la guide de la main gauche, marquant avec elle le ralenti.
- S'il s'agit d'un canon, il prévient tous les choristes, grâce au **geste d'arrêt**, que la phrase commencée finira le canon, qu'elle soit en 1ère, 2de, ou 3ème position. L'accord final sera complet avec la superposition des voix.

La qualité de la chorale dépend du soin que l'on apporte aux plus petits détails. Si un départ est raté, travaillez le ! C'est souvent le geste du chef qui n'est pas clair. Vos choristes attendent de vous de la fermeté, donnez-leur, en plus, la joie de la détente par votre sourire.

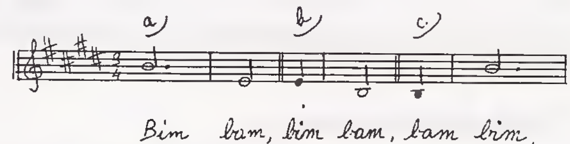
Carillon



Lorsqu'on écrit la partition d'un canon, il faut si possible superposer les voix comme elles se présentent dans la réalisation.
Les départs sont notés avec des chiffres arabes mis en relief, et les fins de phrases comportent un point d'orgue. Celui-ci ne signifie pas que l'on tient plus longtemps la note en cours d'exécution. Ce point d'orgue est destiné à la note tenue à la fin du canon seulement.

- **Etude du canon**

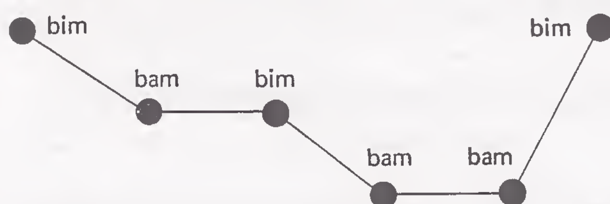
1) vocalise



- Le maitre : Bim bam (a) - 2 fois) -
  - La main gauche est levée, montrant le «geste d'arrêt»
  - La main droite mime la hauteur des sons, dans leur tempo exact.
  - La voix se sert de la lettre «b» pour attaquer le son et le continuer bouche fermée, prenant le masque comme résonateur.
- Les élèves : Lorsque les 2 mains du maitre entrent en action sur le geste d'inspiration, les élèves savent que c'est à eux de chanter.
  - Il est bien rare que le son obtenu soit joli dès la première exécution. Chaque élève doit sentir les vibrations de sa voix à l'intérieur de lui-même.
- Le maitre : bim bam (b) - 2 fois -
  - Ne pas écraser le si grave, et respecter le mouvement noire blanche.

- Mêmes gestes que précédemment, main gauche «geste d'arrêt», main droite seule en action.

- Les élèves : bim bam (b) - 2 fois -
  - Le maitre doit expliquer la couleur sonore qu'il désire obtenir en passant de l'aigu au grave, et les élèves doivent l'imiter.
- Le maitre : bam bim (c) - 2 fois) -
  - Grand saut d'octave. La note grave demande beaucoup d'air. Il en reste peu pour le «bim». Donc il faut alléger cette note grave.
- Les élèves : bam bim (c) - 2 fois -
  - Ne jamais oublier le geste d'inspiration, même entre deux répétitions.
- Le maitre : - La phrase entière une première fois.
  - Ensuite, graphique au tableau :



- Seconde exécution : le maitre chante le graphique du tableau en le suivant de la main, puis il se retourne vers les élèves. Il mime alors ce graphique avec sa main droite, respectant hauteur et valeur des notes, dans un mouvement cependant vertical.

C'est une façon d'éliminer rapidement les erreurs dûes aux notes semblables avec syllabes et durées différentes.

Lorsque cette phrase est bien acquise, elle peut être montée ou descendue par demi-ton, pour développer la tessiture de la voix. Les sons «bouche fermée» sont doux. Donc la justesse de l'intonation est plus difficilement contrôlable.

2) Etude détaillée du canon :

La première ligne chantée sur un seul souffle demande cependant le respect des virgules du texte, pour conserver le balancement qui caractérise tout carillon.

La seconde ligne est très «légato», sans port de voix.

La 3ème ligne recevra une erreur de prononciation : campane deviendra campagne. Une campane est le terme poétique employé pour une cloche. La campanule n'est-elle pas la jolie clochette bleue, fleur de nos sentiers ?
Travailler les enchainements en chantant une phrase et en lui ajoutant la première note de la phrase qui suit.

Dès que le canon est bien connu à l'unisson, il faut travailler **polyphoniquement**, et **consciemment**. Ne pas avoir devant soi des élèves qui se bouchent les oreilles pour ne pas entendre ce que chante la partie adverse.

Diviser la classe en deux parties et travailler comme suit :

1ère partie : 1ère phrase]
2ème partie : 2ème phrase]
Les 2 parties chantent ensemble, écoutant avec attention le résultat.

1ère partie : 2ème phrase]
2ème partie : 1ère phrase]
l'une avec l'autre de même.

1ère partie : 2ème phrase]
2ème partie : 3ème phrase]
ensemble, et inversement pour chacune d'elles.

1ère partie : 1ère phrase]
2ème partie : 3ème phrase]
ensemble, et inversement pour chacune d'elles.

La première réalisation du canon se fait toujours avec 2 parties seulement. La 3ème voix peut intervenir ainsi sans problème lors d'une seconde étude.

C'est là que se développe le plaisir de la polyphonie, et que l'on forme de véritables amateurs du chant choral. Pour la réalisation du canon, il n'y aura plus de surprise.

3) Déroulement du canon :

Un canon est généralement répété trois fois de suite.

- La première fois reçoit les entrées successives.
- La deuxième fois gagne en sonorité.
- La troisième fois peut s'acheminer vers un descrescendo.
- Si toutes les voix terminent ensemble, la seconde voix supprime la dernière phrase et la 3ème voix la deuxième phrase.
- Pour éviter les étourderies fréquentes des élèves, la main gauche levée en «geste d'arrêt» prévient que l'on termine sur la phrase que l'on a commencée, et que le point d'orgue est de rigueur.
- Le chef doit donc écouter attentivement le déroulement de ses différentes parties, et lever sa main gauche au début de sa dernière phrase.
- Au point d'orgue, il retourne ses deux mains qui sont alors ouvertes, il porte l'accord final en le montant jusqu'à son visage et il termine par un «arrêt boucle».
- Si le chef désire que les parties terminent l'une après l'autre, chacune reçoit son «arrêt boucle», et la dernière seule réalise le point d'orgue dans la nuance «piano».

Il faut habituer les élèves à des interprétations variées d'une même oeuvre, à des nuances différentes suivant notre humeur, à des tempi différents eux aussi. La Musique vit à travers nous, mais nous sommes toujours conscients et maitres de la situation.

La condition sociale du musicien à travers les âges en occident

par S. et F. TROTTIGNON, Professeurs d'Education Musicale

Depuis le grand souffle romantique, quand on évoque la figure de l'artiste, qu'il soit musicien, peintre, sculpteur... on a tendance à se le représenter en proie à l'inspiration, réalisant son oeuvre en dehors de toutes contingences, illuminé par la fièvre de la création ! La réalité est beaucoup plus prosaique : un artiste de quelque catégorie qu'il soit n'est pas angélique !! Esprit, certes, mais bien incarné et ses besoins sont ceux de tout un chacun : manger, dormir, se vêtir, élever une famille... Cependant il se trouve que le «compositeur» occupe une place très spéciale parmi les autres artistes du fait qu'il doit toujours avoir recours à un interprète pour faire connaitre son oeuvre : en effet le musicien ne propose pas une réalisation qui s'offre de soi-même à la contemplation et au jugement comme une peinture, une sculpture, un ensemble architectural ou un poème : il faut faire «vivre» cette oeuvre en la rendant intelligible au sens de l'ouie, par une exécution instrumentale. Elle demande donc le concours d'un ou plusieurs intermédiaires, ce qui augmente considérablement les difficultés de diffusion et par voie de conséquences, restreint les avantages monnayables que l'artiste peut en tirer. Et nous constaterons, tout au long de cette recherche, qu'à partir du moment où il y aura lieu de distinguer entre instrumentiste et compositeur, le sort de ce dernier sera toujours en retard dans l'évolution sociale.

Examinons donc de quels moyens le musicien a disposé au long des siècles pour faire face aux réalités quotidiennes, et comment il fut considéré, à chaque époque par ses contemporains.

L'ANTIQUITE EGYPTIENNE, JUIVE, GRECQUE ET ROMAINE : L'ESCLAVAGE

On a évidemment peu de renseignements sur la pratique instrumentale et sur l'élaboration musicale de cette époque. Cependant des stèles funéraires égyptiennes nous apprennent que des musiciens se présentaient quotidiennement devant le pharaon pour «réjouir son coeur» par leurs chants ; ils y gagnaient faveurs et honneurs tant qu'ils plaisaient, car si leur condition ressemblait à celle d'un fonctionnaire, ils demeuraient à la merci des caprices de leur maitre tout puissant !

Pour les Juifs la musique était presque uniquement une expression religieuse : chants des psaumes à la Synagogue, dédiés au Dieu unique, terrible et invisible, conçus et exécutés par des hommes d'église : les Lévites qui ne faisaient pas profession musicale et vivaient dans des communautés religieuse. En fait de documentation on n'a que des références littéraires contenues dans la Bible. Ce n'est que plus tard, vers le VIè s. que l'existence du chantre professionnel est attestée, encore n'est-il formé et utilisé que pour le service religieux (et donc entretenu comme un religieux). La musique profane ne semble constituée que de manifestations de type guerrier pratiquée par les soldats, et de quelques chants de caractère populaire (malgré toutes les condamnations rabbiniques), tels le «chant du puits» ; cela ne pouvait faire l'objet d'une profession.

Les Grecs et les Romains pratiquèrent aussi la musique essentiellement pour le service de leur religion : demandes et hommages aux dieux et héros par des instrumentistes et des choristes qui jouaient et chantaient dans les Temples ; mais ils connaissaient et pratiquaient aussi la musique «divertissante» : danseurs, chanteurs, joueurs d'aulos ou de lyre se trouvaient au service des empereurs et des rois dont ils étaient la propriété : Néron, Caligula, Hérode, même en pays occupé, possédaient leurs musiciens attitrés pour charmer les invités de leurs banquets (primauté de la musique «de table» dont une forme subsiste encore aujourd'hui: ce sont les attractions musicales de cabaret). Ces musiciens dépendaient du bon vouloir de leurs maitres-souverains et congédiés quand ils avaient cessé de plaire !!

La condition sociale du musicien est donc, pour ces temps reculés et dans la quasi totalité des cas, celle de l'**esclave**. Remarquons que cette situation se prolongera longtemps encore en Afrique et en Amérique avec la traite des Nègres, car lorsque les premiers Noirs seront enlevés d'Afrique pour être vendus au Nouveau-Monde, les esclaves-musiciens seront très recherchés et se paieront très cher !!

LE MOYEN-AGE : NAISSANCE DU MUSICIEN PROFESSIONNEL

En dehors de l'église où la musique est l'affaire des ecclésiastiques et des fidèles qui expriment leurs dévotions par les chants qu'on leur a enseignés, les activités fondamentales de l'époque : chasse, guerre, danse, réclament de la musique. Les deux premières utiliseront leurs hommes (chasseurs et guerriers) pour jouer du cor, de la trompe ou du tambour. Mais la danse devenue populaire va faire naitre

une catégorie nouvelle : **le musicien professionnel** ; car pour faire danser les villageois, pour accompagner les tours d'adresse des jongleurs qui réjouissent le peuple, il faudra des hommes bien exercés qui consacrent donc leur vie à étudier la pratique d'un ou plusieurs instruments et à en jouer pour le plaisir d'autrui. Ce sont d'abord des **musiciens ambulants** : ménétriers, cornemusiers, qui se déplacent de village en village suivant les besoins saisonniers, se pliant aux coutumes des régions qu'ils traversent, ce sont des **nomades**, recevant gite et couvert au hasard des séjours.

Ce sera aussi la première raison sociale des «jongleurs» qui divertissent les châtelaines tandis que leurs maris bataillent, en chantant les haut-faits galants et guerriers des seigneurs. Mais le jongleur, d'abord vulgaire amuseur expert en tous genres (aussi bien montreur d'animaux qu'acrobate), élève peu à peu sa condition en devenant par rapport au troubadour, ce que l'exécutant est pour le compositeur : un interprète. Les premiers troubadours (ceux qui «trouvaient» les chansons) furent des Seigneurs de langue d'oc (Guillaume IX d'Aquitaine, Eble de Ventadour, Jaufré Rudel...). Ils étaient fortunés et eurent à leur service un ou plusieurs jongleurs chargés de chanter et d'exporter leurs chansons : ainsi Guillaume envoyait-il les siens dans ses provinces éloignées (Anjou, Narbonne).

Donc à partir du XIIe s. les jongleurs ne seront plus complètement des nomades ; mais des **«voyageurs»** au service d'un maitre. Qui plus est, certains seigneurs comme le Comte de Poitiers (fils de G. IX) ou le Vicomte de Ventadour, surent favoriser l'accession au rang de «trouveur» d'artistes de condition modeste, en assurant leur éducation musicale et littéraire. Ils les employèrent pour réhausser l'éclat de leur maison (Cercamon, Marcabru, Bernart de Ventadour qui prit même le nom de son bienfaiteur). Ce sont eux, en quelque sorte, les premiers «compositeurs» de musique profane qui purent vivre de la musique qu'ils inventaient, puisque les premiers troubadours étaient des seigneurs vivant des revenus de leurs terres.

Ce nouvel état, leur pain étant assuré, va permettre à ces jongleurs devenus troubadours d'avoir eux-mêmes des émules (ce seront les trouvères, de langue d'oil, et les Minnesinger allemands), de conforter leur technique et de parvenir à établir une véritable tradition de la chanson de geste puis de la chanson galante qui conduira à la magnifique floraison de la Renaissance. Donc en même temps que la féodalité s'organise et prend de l'extension, le souci de possession protectrice des seigneurs s'étend au monde musical. Cela répondait d'ailleurs à un besoin de ces artistes plébeiens d'être assurés de leurs moyens d'existence, même au prix de flatteries et de dépendance très grandes... Mais le pli est pris ! et pour des siècles !! Jusqu'à Mozart et Beethoven les musiciens paieront tous plus ou moins de leur liberté l'assurance de leur pain quotidien...

LA RENAISSANCE : LES COURS ET LES CHAPELLES

La culture musicale et la valeur individuelle de ces artistes augmentant progressivement, leur rang social monta lui aussi. De quelconques «trouveurs» de chansons galantes ils devinrent poètes et musiciens, puis auteurs de musique savante dont la naissance et le développement de la polyphonie assureront le prestige et la célébrité. L'ère de la féodalité est terminée : les Cours s'organisent en constituant de véritables royaumes, France, Italie, Espagne, Allemagne.. Tout naturellement les artistes vont se tourner vers ces Cours qui elles-mêmes chercheront à agrandir leur renommée en s'assurant leur participation. Ainsi le musicien devient **«employé»** mais il doit, avant de satisfaire tout plaisir personnel, s'ingénier à contenter son «patron», que celui-ci soit Duc de Mantoue, Roi de France, Cardinal ou Pape !!

Certains n'auront qu'à se louer de cette prise en charge parce qu'elle leur apportera un confort relatif et une possibilité de travail exempte de soucis matériels (ainsi Binchois à la cour de Bourgogne). Mais beaucoup en souffriront, obligés de réclamer leur dû ou soumis à des contraintes alliénantes. Ainsi Montéverdi, comblé d'honneurs et de compliments par le duc de Gonzague qui lui doit néanmoins un salaire de plusieurs mois... Josquin des Prés, engagé à la Chapelle ducale d'Ascagno Sforza, réputé avare et qui renvoyait son personnel venu lui présenter une requête (souvent demander de l'argent dû...), par ces mots : «Lassa far a mi...». Le musicien se vengea avec humour et poésie en écrivant une messe célèbre sur le thème : la, sol, fa, ré, mi... D'autres se transplanteront de résidences en résidences afin d'entretenir leur réputation et d'assurer leur subsistance : ainsi G. Dufay qui travaillera successivement pour les Malatesta (Romagne), pour le Pape, pour les cours de Savoie, de Ferrare et de Bourgogne.

Plus les musiciens grandissaient en art, donc en réputation, plus ils pouvaient briguer des postes élevés en prestige : les familles princières d'Este (Ferrare)' Sforza (Milan), Médicis (Florence), Gonzague (Mantoue), les duchés de Savoie, de Bourgogne, les Cours royales de Louis XII, François 1er, la Chapelle pontificale ou celle de St Marc à Venise... sont les lieux les plus enviés des artistes malgré ce que le commerce de leurs dignitaires a de pénible et parfois d'humiliant pour eux. Car dans ces cours, si les musiciens travaillent beaucoup, ils sont étroitement associés à la vie de ceux qui les emploient et chacune de leurs oeuvres, créée à l'occasion d'une festivité, accroit leur notoriété.

Mais les salaires restent parmi les plus bas de l'échelle sociale ; Carl Anthon note par ex. que malgré une inflation de 100 à 150% en Italie de 1475 à 1555, les salaires des musiciens d'église, déjà très inférieurs à ceux des musiciens de Cour, n'ont pas augmenté... A Milan le salaire des instrumentistes est à peu près celui du portier de la cathédrale !! Certaines Cours sont plus généreuses : par ex. Venise bien qu'elle assimile les musiciens à des travailleurs manuels et comme tels dépourvus de droits civiques et fort peu considérés socialement. Les rétributions peuvent d'ailleurs varier d'une façon étonnante d'un endroit à un autre : Frescobaldi passe ainsi d'un salaire d'un écu et demi par mois en 1607 à Rome, à celui de Cinquante écus par mois en 1632 à Florence !

Cependant quelles que soient les largesses ou les restric-

tions, le dévouement du musicien à son prince (laic ou d'église) doit être sans réserve et les ruptures de contrat sont punies d'emprisonnement ! Le musicien, compositeur ou exécutant, reste un tâcheron besogneux au milieu des fastes et des prodigalités qui s'étalent chaque jour sous ses yeux... Et à tout moment il peut être la victime des embarras financiers de son maitre qui restreint alors le nombre des fêtes ou diminue celui des participants.

PRECLASSICISME (BAROQUE EN ALLEMAGNE) ET CLASSICISME : L'ENSEIGNEMENT ET L'OPERA

Le XVIIIè s. voit l'émancipation totale de la musique instrumentale par rapport à la musique vocale. Les compositeurs, eux-mêmes exécutants, sont le plus souvent des virtuoses (nouvelle catégorie sociale de musiciens : **l'artiste** et plus seulement à l'orgue (Bach, Frescobaldi, Couperin) ou au clavecin (Couperin, Haendel, Scarlatti): mais de plus en plus au violon, instrument nouvellement né (Torelli, Corelli, Leclair) à la viole (Marin Marais), à la flûte traversière (Hotteterre, Blavet, Quantz). Ils vont donc enseigner officiellement : Bach à la Thomas-Schule de Leipzig, Vivaldi à la Pieta de Venise, Couperin près de la noblesse et de la bourgeoisie parisiennes... Cela va améliorer leurs conditions matérielles car ils ne dépendront plus d'un seul homme comme leurs prédécesseurs et ils pourront augmenter leurs revenus en agrandissant le nombre de leurs élèves : Bach parviendra à élever très décemment sa famille nombreuse (sur les vingt enfants qui lui sont nés de deux mariages, il en aura toujours une bonne demi-douzaine au foyer !!), Couperin connaitra une large aisance, Corelli, réputé avare, Scarlatti auront une situation enviable. Et ce nouvel état leur vaudra au moins le respect de leurs élèves. Mais le compositeur, en tant que tel, est toujours un peu laissé pour compte (le peuple l'ignore puisqu'il n'y a pas encore de concerts publics qui lui permettraient de se faire connaitre) et il reste sujet à des déboires tout à fait imprévisibles comme celui de Bach, obligé de quitter Cöthen, où il se plaisait tant et il était si bien considéré par son Prince, par suite du remariage de celui-ci avec une femme jalouse de l'ascendant de Bach sur son mari et sans goût pour la musique !! Et puis les «grands» sont toujours quelque peu oublieux ou inconscients des besoins des artistes : quel art épistolaire ne faut-il pas que Bach déploie pour faire accepter, espérant rétribution, les oeuvres qu'il adresse à tel ou tel prince, quelle flatterie ne perçoit-on pas dans les dédicaces ou les préfaces de Couperin ! quelle hypocrisie à peine déguisée, digne d'un vieux courtisan, dans les lignes qu'on dicte au petit Mozart de 7 ans qui offre Six Sonates à Mme de Tessé... Et quand ces dignitaires pensent à remercier ils envoient... des décorations, des bijoux, des tabatières en or !!! Remarquons que les dédicaces amicales qui ornent encore nos partitions modernes sont une survivance plus ou moins consciente de ces hommages intéressés de jadis.

Un autre évènement musical du XVIIIè s. qui contribue aussi à modifier la physionomie du musicien dans la société, fut la **naissance de l'opéra** et l'ampleur du succès qu'il remporta auprès du public. Conçus pour la Cour, ces formes théâtrales comportèrent d'abord des ballets en musique ou de la musique en simple intermède ; puis par le truchement du récitatif, le texte chanté fut de plus en plus important jusqu'à occuper la totalité de la pièce. Et quand, sous l'impulsion des princes Barberini en Italie puis de Haendel en Angleterre, ils furent ouverts à tous moyennant une contribution financière, ils donnèrent au peuple l'occasion de se mêler à la vie musicale. Ces opéras eurent un tel succès et parurent témoigner d'un art si achevé, qu'à partir de cette époque tous les compositeurs sans exception s'essayèrent dans l'art lyrique. Si la recette était bonne on pouvait en faire profiter l'auteur et ce fut pour lui une source de revenus, non négligeable. Les compositeurs cherchèrent donc des «directeurs de théâtre» (une profession récente elle aussi) qui acceptent de monter leurs opéras : Vivaldi, Haendel, Lully, Rameau intriguèrent leur vie durant pour faire jouer leurs oeuvres théâtrales. Ce fut à l'origine d'une nouvelle profession pour les musiciens : chanteurs d'opéras et instrumentistes d'orchestre d'opéras.

Cependant au XVIIIè s. il y a encore des musiciens attachés au service d'un prince (Haydn restera 30 ans à Esterhaze). Il doit savoir se plier aux exigences de son maitre et accepter les servitudes qu'implique sa condition de «domestique». Car c'est bien au rang d'employé de maison qu'il est engagé : il n'est pour s'en convaincre que de lire le contrat que signa Haydn en 1760... Mozart connaitra des humiliations semblables du Prince-Archevêque Colloredo qui finira par lui refuser les congés qu'il sollicite pour faire connaitre sa musique à l'étranger...

Mais la Révolution gronde, les idées de liberté et de dignité fusent un peu partout et c'est Mozart, précisément, qui va faire front le premier et rompre les chaines en osant quitter définitivement son patron : le terrible archevêque de Salzbourg. Et quand Mozart va lui présenter sa démission, le Comte d'Arco, chargé de la transmettre, lui administre un magistral coup de pied... au derrière, dont le pauvre Mozart se souviendra le reste de sa courte vie !! C'est une décision très courageuse mais aussi très téméraire que cette prise en charge de sa destinée et elle l'obligera finalement à des démarches encore plus humiliantes que celles de la requête d'un salaire décent puisqu'il sera acculé, dans les derniers mois de sa vie à mendier quelques subsides à son ami Puchberg... Mais l'impulsion est donnée : Schubert, Beethoven (bien qu'il leur en cuira parfois) se voudront aussi «hommes libres» et souhaiteront ne répondre qu'aux seules sollicitations de leur Muse... Haydn lui-même, plus docile et mieux traité, se lassera néanmoins de la pesante servitude dorée des Esterhazy et obtiendra de rompre son contrat pour aller prendre l'air en Angleterre...

ROMANTISME : LES CONCERTS ET LES MECENES

Il nous faut remarquer que toutes ces difficultés matérielles à résoudre et la rareté d'une situation stable pour un musicien, ont fait que pendant des siècles la profession avait acquis et conservé une réputation de ... misérable et tout

juste honorable. On voyait donc avec le plus grand déplaisir un de ses enfants s'y engager !! Haendel, Schumann ont du entamer des études de droit pour obéir aux derniers souhaits de leur père, avant de pouvoir céder à leur vocation, Mendelssohn a sollicité pendant plusieurs années et avec la plus grande déférence l'autorisation de ses parents de se consacrer à la musique. Quand à sa soeur Fanny qui avait aussi de grands dons de pianiste il n'a jamais été question pour elle de faire carrière (c'était impensable pour une jeune fille de la «bonne société»). Plus une famille occupait une position sociale élevée et bien établie plus elle s'opposait à voir un de ses membres devenir musicien autrement qu'en amateur ; et c'est sans doute parce qu'il était lui-même musicien de profession que le père Wieck a poussé sa fille Clara (la future épouse de Schumann) dans la carrière de virtuose !!

Mais les moeurs évoluent peu à peu et les ressources de la profession se multiplient. Quelles sont-elles en ce XIXè siècle ?

Il y a toujours les leçons (Liszt, Chopin auront de nombreux élèves), les opéras, quand on peut trouver un théâtre qui veut bien les jouer. Mais les conditions à accepter sont draconniennes (cf. le contrat de Rossini pour un théâtre de Rome au sujet de la composition du Barbier de Séville). De plus la propriété des oeuvres n'est pas du tout protégée : Verdi le premier s'en inquiètera et fera stipuler quelque assurance de propriété dans les contrats avec les éditeurs (après avoir pâti lui-même de cette absence de défense des compositeurs dans leurs biens) : c'est l'amorce des «droits d'auteurs». Car jusqu'à cette époque n'importe qui ayant réussi à se procurer la partition d'un opéra (au besoin en l'empruntant pour la copier), pouvait donner la pièce en public et en tirer bénéfice sans que l'auteur en reçoive le moindre profit !!

C'est d'Angleterre que va venir un autre recours pour le musicien : le **concert payant**, innovation sans précédent qui emportera tout de suite l'adhésion du public qui pouvait enfin pénétrer dans les salles de concert et entendre autre chose que ce qu'il était capable de produire lui-même en amateur. Mozart, Beethoven, Schubert donneront des concerts «par abonnements», Paganini, Liszt, Chopin, Schumann et sa femme Clara se feront connaitre d'abord comme virtuoses dans des concerts «à bénéfice» avant d'être appréciés comme compositeurs. Ce sera précisément le drame de Berlioz de ne pouvoir exécuter lui-même sa musique puisqu'il était tout juste honnête flûtiste et amateur de guitare !! De plus les concerts, comme l'opéra, font naitre une catégorie nouvelle, en dehors de l'instrumentiste-soliste, c'est le musicien d'orchestre qui reçoit un cachet pour son travail. A la fin du XIXè s. de grandes formations naissent à Paris : concerts du Conservatoire, Lamoureux, Pasdeloup, Colonne ; puis peu à peu quelques grandes villes de province comme Strasbourg, Bordeaux, Toulouse, Lille, Lyon... organisent une vie musicale qui va en s'intensifiant.

Quant au rapport des oeuvres elles-mêmes en tant que compositions, il ne commencera à devenir substantiel que lorsque les éditeurs eux-mêmes deviendront en quelque sorte des **mécènes**, car à l'instar des princes certains aristocrates se sont mis à soutenir la musique en consacrant une partie de leur budget à entretenir un petit orchestre, un quatuor, à commander des oeuvres personnelles ou simplement à se faire les hôtes généreux des musiciens. Certains s'efforceront par leur gentillesse d'effacer toutes les distances sociales et de traiter en égaux ces demi-subordonnés qui leur étaient tellement supérieurs en art ! Pensons aux Lobkowitz, Lichnowsky, Rasoumowsky, Esterhazy, et leurs rapports avec Beethoven, Liszt, Haydn... pensons à Tchaikowsky et à son égérie Mme von Meck ! Puis les bourgeois prirent la relève et l'on vit des médecins-mécènes : van Swieten, l'ami de Mozart, le Dr Mesmer... des avocats : Sonnleithner dont Schubert fut l'hôte assidu. A la fin du XIXè et au début du XXè s. la Princesse de Polignac tint salon à Paris pendant quarante années et reçut ainsi l'avant-garde du monde artistique littéraire et musical. Elle suscita de nombreuses oeuvres en les commandant à des musiciens tels que Fauré, Ravel, Stravinsky, Satie, Milhaud, Falla, Poulenc... et on put entendre chez elle de nombreuses premières auditions... Enfin les éditeurs (Coppi, Artaris, Breitkopf) comprirent le rôle important qu'ils pouvaient jouer par leurs éditions et certains surent prendre le risque de miser sur tel ou tel en l'aidant financièrement (sur des oeuvres à venir) : Beethoven en usa largement.

En attendant cette aide compréhensive de nombreux compositeurs se firent **«critiques musicaux»**, Berlioz, Schumann, Wagner, Debussy, Dukas... donnèrent leur jugement sur les oeuvres et les interprétations de leurs confrères. D'autres, et parfois les mêmes se firent **«arrangeurs»** de la musique des autres : réductions d'orchestre pour le piano, examen d'éditions anciennes pour en remanier le mode d'exécution, harmonisation de partitions de l'époque baroque, etc.

LE MUSICIEN DU XXe SIECLE : ETAT RECONNU, STATUT SOCIAL

Nous avons vu la profession naitre et s'organiser au cours des siècles. Au XXe s. toutes ces possibilités vont se développer et se structurer. La sécurité de l'emploi pour le musicien d'orchestre ou de théâtre vient peu à peu avec les lois sociales générales, les syndicats de musiciens prennent naissance pour la défense de leurs intérêts. Mais le grand organisme nouveau qui va changer en substance la condition matérielle du musicien-compositeur c'est la S.A.C.E.M. (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique). Elle avait fait des débuts modestes en 1851 pour protéger le répertoire des cafés-concerts, puis s'étend peu à peu à la musique non dramatique jusqu'à l'intervention de Verdi. Actuellement plus une oeuvre ou un fragment d'oeuvre n'est vendu, joué (en concert, à la radio, à la télévision, par disque ou cassette), sans que l'auteur en reçoive bénéfice.

Les Conservatoires se multiplient et font vivre un personnel enseignant de plus en plus nombreux avec un revenu stable, les solistes ont des impresarios qui s'occupent d'or-

ganiser leurs tournées et de discuter le montant de leurs rétributions. Les firmes d'enregistrement leur assurent une diffusion mondiale ainsi qu'à l'auteur de la composition enregistrée. Le plus difficile, certes, pour l'exécutant comme pour le compositeur reste de se faire connaitre, afin qu'on inscrive leurs oeuvres aux programmes des concerts, qu'on demande leur concours d'exécution et que le public se dérange pour les entendre !! Mais dans cette voie aussi les efforts se multiplient de la part d'organismes chargés de détecter et lancer les jeunes auteurs de talent et leurs interprètes. Des prix récompensent chaque année les meilleures oeuvres, les meilleurs artistes, les meilleurs chefs d'orchestre (profession née au XIXè s.)...

Après bien des tribulations, déboires, humiliations, misères de toutes sortes, le musicien a donc conquis, par une ascension constante au cours des siècles, sa place dans la société et si tout n'est pas encore parfait pour lui (mais dans quelle profession cela l'est-il ?), il n'est plus méprisé et il peut, s'il a du talent, du courage, de la persévérance parvenir à gagner honorablement sa vie dans «LES METIERS DE LA MUSIQUE».

LA PROFESSION D'ANIMATEUR MUSICAL PERMANENT

DE LA FEDERATION DES CENTRES MUSICAUX RURAUX DE FRANCE

1. La Fédération des Centres Musicaux Ruraux de France, avec l'agrément de l'Education Nationale et en accord avec les municipalités qui en bénéficient, crée des postes d'activités musicales en milieu scolaire et périscolaire, dans le but d'élargir les possibilités de culture artistique des jeunes et des adultes.

Ces postes peuvent comprendre en proportions variables selon les cas :

— des heures d'enseignement musical (essentiellement dans l'enseignement élémentaire) : chant, initiation active à la pratique musicale, solfège, flûte à bec et instruments à percussion, initiation culturelle et audition d'œuvres musicales, chorale ;
— des heures d'activités musicales, périscolaires proposant diverses formules : chorale, groupes instrumentaux, danse folklorique, expression corporelle, rythmique, etc... (animation et direction);
— des heures d'activités musicales et culturelles dans le cadre de l'éducation artistique permanente des jeunes et des adultes (animation et direction).

Ce travail, intéressant et varié, demande à la fois de sérieuses qualités musicales et des qualités humaines d'éducateur et d'animateur.

2. **Préparation de la profession**

Le centre de formation professionnelle de la Fédération des Centres Musicaux Ruraux a pour but depréparer à la fonction d'animateur musical permanent, en deux années d'études destinées à consolider et élargir la formation musicale et culturelle, d'assurer la formation pédagogique et professionnelle et de donner aux futurs animateurs les moyens d'action qui leur seront nécessaires.

La licence d'enseignement et d'animation musicale C.M.R. est délivrée **seulement** à ceux qui suivent avec succès la préparation donnée au Centre de Formation Professionnelle des C.M.R.

3. **La profession**

a) La Fédération C.M.R. n'est pas tenue d'offrir un poste aux candidats ayant satisfait à l'examen de fin de deuxième année ni à l'examen de fin de stage probatoire (troisième année).
b) Elle doit d'ailleurs tenir compte des conditions particulières d'aptitude physique et morale à l'emploi d'animateur permanent en circuit C.M.R.
c) Mais elle recrute ses animateurs stagiaires et titulaires parmi les candidats ayant satisfait aux épreuves et contrôles prévus à l'alinéa a) ci-dessus (consulter la notice détaillée d'engagement du candidat stagiaire ainsi que la Convention collective d'établissement de la Fédération).
d) En général le nombre des stagiaires admis est inférieur aux possibilités d'emplois).

Les postes d'enseignement et d'animation musicale de la Fédération des Centres Musicaux Ruraux

Le plus souvent les postes de la Fédération des C.M.R. se présentent comme des circuits où les animateurs ont à se déplacer d'une commune à une autre pour assurer les cours et pour animer les groupements dont ils ont la charge.

Les municipalités et organismes qui souhaitent bénéficier de la double activité d'enseignement et d'action culturelle permanent de la Fédération passent contrat avec la Fédération et signent un protocole d'accord fixant les conditions financières de la présence d'un animateur.

— Traitements mensuels bruts des professeurs et animateurs des C.M.R. pour 27 heures de cours hebdomadaires :
  . Echelon stagiaire : F. 3.200.
  . Titulaires 1er échelon : F. 3.400.   6ème échelon :F. 4.100.
  (au 1er Avril 1980).

Le Conseil d'Administration peut accorder des bonifications d'ancienneté d'échelon de 1 an ou de 2 ans pour tenir compte de la qualité du travail effectué ou des services rendus à la Fédération.

Il est également prévu une indemnité spéciale de déplacement s'ajoutant au salaire et proportionnelle au nombre de kilomètres indispensables à parcourir pour assurer chaque circuit.

De plus, les animateurs permanents de la Fédération des C.M.R. bénéficient :

— de la M.G.E.N. à laquelle ils peuvent s'affilier en complément de la Sécurité Sociale;
— de la M.A.I.F., l'usage d'une voiture étant le plus souvent indispensable pour assurer un circuit (assurance auto, responsabilité civile, incendie, etc...);
— de la constitution d'une retraite, la Fédération des C.M.R. étant affiliée à l'I.R.C.A.N.T.E.C.;
— de la M.R.I.F.E.N. pour une assurance retraite complémentaire individuelle.

Pour renseignements complémentaires :
FEDERATION DES CENTRES MUSICAUX RURAUX DE FRANCE : 2, Place Général Leclerc 94130 NOGENT SUR MARNE.

EXAMENS ET CONCOURS

BACCALAUREAT DE TECHNICIEN (F.11)

DEUX EPREUVES 1980

DICTEE

ANALYSE MUSICALE

A : MOZART : Messe en UT mineur - K. 427 - DOMINE
(partition de poche)

1 — Dégager la forme générale de ce Domine.
2 — Analyse thématique (phrase - période)
et analyse harmonique (tonalité, degrés des fondamentales, chiffrages, cadences) des treize premières mesures.
3 — Quel est le procédé d'Ecriture utilisé mesure 19 - 20 - 21 ; en chercher d'autres exemples si possible.

B : 1 — Dans quelles formes musicales pourrait-on trouver un texte de ce genre.
2 — Tentez de définir l'esthétique des messes de Mozart, notamment au niveau du style vocal adopté.

bibliographie

o **Christian MEYER, Sebastian Virdung : Musica getutscht (Les Instruments & la pratique musicale en Allemagne au début du XVIème siècle). Editions du C.N.R.S., Paris (1980), in 4e 160 pages avec fac-simile, illustrations et exemples musicaux - ISBN 2-222-026954**

C'est grâce au C.N.R.S. qu'un des plus importants traités de la Renaissance voit le jour en France : **De la Musique, traduite en allemand (Musica getutscht)** par Sebastien Virdung, prêtre d'Amberg, qui fut au service de l'Electeur Palatin, puis du Prince de Wurtemberg avant d'être maitre des enfants de choeur de la cathédrale de Constance (1507-1508). C'est peu après que Sebastien Virdung publia cette **Musica getutscht** à Bâle en 1511. L'enseignement général et pratique qui y est abordé entraina le succès immédiat de ce traité dont nous connaissons aujourd'hui une quinzaine d'exemplaires qui ont été l'objet de reproduction anastatiques. Les diverses adaptations dont il a suscité l'édition en divers points d'Europe attestent son succès et confirment l'importance de cette oeuvre : sa dédicace à l'Archevêque de Strasbourg reste significative en nos temps de Communauté européenne.

On peut donc savoir gré à un Strasbourgeois, Christian Meyer, Attaché de recherche au C.N.R.S., d'avoir entrepris la traduction et le commentaire systématique de ces 56 folios d'un allemand assez coriace en dépit du dialogue comparable à celui de la future **Orchesographie** de Thoinot Arbeau : en effet, le Sieur Bastian (l'auteur) expose ses connaissances à son ami Andreas et lui présente son livre. On trouve donc là un exposé systématique des diverses familles et espèces d'instruments en usage au début du XVIème siècle. A l'intérêt musical s'ajoute ceux de l'organologie et de la lexicologie. Nonobstant l'empirisme du maitre, son ouvrage est très représentatif de la pratique instrumentale dans l'aire Alsace-Wurtemberg de son temps, c'est-à-dire immédiatement après Johannes Tinctoris, l'un des rares théoriciens à nous transmettre des renseignements précis. Qu'il soit permis, à l'occasion, de regretter l'omission d'Armand Machabey dans la **Bibliographie**, où devrait figurer sa traduction du **Terminorum Musicae Deffinitiorum** parue chez Richard Masse en 1951. L'idée de Sébastien Virdung de susciter la pratique instrumentale, l'entraine à une instruction musicale raisonnée partant de l'étude même du monocorde et du système des mutations dans une optique didactique pas tellement éloignée de ce qu'enseignait Philippe de Vitry deux siècles plus tôt. Il passe rapidement à la graphie de la Musique, exposant le système de lecture de son temps (durées, ligatures, notations noire et évidée), la solmisation, pour aborder et développer le principe et la raison d'être de la tablature. Les pages consacrées à la tablature de luth sont les premiers documents imprimés concernant cet instrument. Les flûtes bénéficient également d'un dialogue important présentant une notation chiffrée.

La traduction de Christian Meyer est tout à fait remarquable et s'appuie sur le fac-simile de nombreux folios avec les reproductions d'instruments et de tablatures. Un important commentaire étaye et élargit le texte de Virdung, auquel s'ajoute une description des adaptations latine (**Musurgia** du Strasbourgeois Othmar Luscinius de 1536), française (**Livre plaisant**, Anvers 1529) et néerlandaise par Jan van Ghelen (1554). A la conclusion succède, en **Appendice** la transcription de l'oeuvre musicale consistant en cinq **Lieder** polyphoniques.

Selon la justification musicologique d'usage, Christian Meyer donne de nombreuses notes explicatives et une **Bibliographie** substantielle. Son édition et son commentaire présente donc un intérêt fondamental et pour le linguiste, et pour l'historien et pour le musicien, ouvrant aux Français notamment, un monde musical qui leur est très mal accessible en dépit des voies déjà frayées par Edith Weber. Le musicien sera reconnaissant à l'auteur de n'avoir pas versé dans la musicologie de stricte obédience et de proposer un ouvrage immédiatement utilisable pour un accès à une terminologie et une pratique très spécifiques. On ne peut que se réjouir d'une telle publication qui met à la portée du lecteur moderne, ce que souligne Hélène Charnassé dans sa **Préface**, un livre d'accès peu aisé mais dont l'importance est fondamentale dans «cette période charnière de Moyen-Age finissant et de l'aube des Temps modernes».

o **Adela BAY, A Method and Techniques for understanding Music notation, Hemisphere Publishing Corporation, Washington-Londres (1980), in-4°, 142 pages, ill. tonomètre inclus. - ISBN O-89116-190-2.**

Adela Bay est une pianiste américaine d'origine polonaise dont l'action pédagogique est essentiellement fondée sur

une interprétation suggestive de la partition. Son livre, qui nous est proposé par l'Editeur, 19 west 44 street, New-York, N.Y. 10036 ne laissera pas de surprendre le lecteur français par sa démarche insolite mais essentiellement pratique. Démontrant la complexité de la partition, l'A. propose une approche de la lecture de partitions de piano depuis la prise de conscience du clavier, la lecture même, l'utilisation du **tonomètre**, qui consiste en un curseur cartonné qui permet, grâce à des fenêtres pratiquées dans l'étui où coulisse une règle de carton, de déterminer tonalités, échelles, accords parfaits Majeurs et mineurs, septièmes de dominante et septièmes diminuées. Adela Bay aborde ensuite la lecture rythmique par le truchement d'un cadran de montre ou de chronomètre qu'elle nomme **rythmomètre** sur lequel court une aiguille unique dont la révolution est fonction du tempo métronomique. Sur ce cadran se situent aisément les monnayages d'une mesure correspondant elle-même à chaque tour d'aiguille complet. **L'Appendice A** explique et visualise la structure des intervalles d'après le clavier. **L'Appendice B** concrétise l'utilisation du tonomètre.

Le livre s'achève par la reproduction de quelques partitions originales «arrangées» par Adela Bay. Plus que d'un arrangement, il s'agit d'une redistribution typographique des systèmes, éclatés par phrases ou incises. Cela peut évidemment faciliter l'approche d'un «morceau» par un élève «pas encore musicien» (Brrr !...) ou éviter la surcharge typographique. Mais là, je ne suis guère d'accord avec Angela Bay. Par exemple dans son «arrangement» du **Prélude op. 28 numéro 4** de son compatriote Frédéric Chopin. Car enfin, Chopin connaissait le signe de batterie (blanches barrées d'un trait oblique) que propose l'A., et il est typographiquement génial de la part du compositeur, d'avoir écrit tous ces accords **tenuto** qui se succèdent, lancinants : en l'occurance, le signe a des vertus expressives souveraines. Certes les maintenir entraine de réelles difficultés de mise en pages pour appliquer la méthode de séparation des phrases d'Adela Bay, mais quand même... A ce régime, heureusement que les bras de la Vénus de Milo sont coupés pour lui permettre de passer par des baies étroites ! Je préfère et de loin la méthode de l'organiste Pierre Vidal, qui consiste à écrire **sur une longue feuille toute la partition, sur une seule portée**, avec indication de sa dynamique au crayon de couleur.

Le livre valait, à sa parution voici quelques mois, près de douze dollars. Il étonnera les pédagogues et pianistes français : peut-être y trouveront-ils une lumière qui, personnellement, m' a échappé.

J. MAILLARD.

o **LA FUGUE par Marcel BITSCH et Jean BONFILS - Editeurs Presses Universitaires de France - 90.80, Bld St Germain 75005 PARIS**

Un volume 11,5 x 17,6 cm 128 pages, **Collection «Que Sais-je**, numéro 1849.

«D'où vient la fugue - Forme libre, forme ouverte - passe aux yeux de nombreux musiciens pour une structure rigide? Il y a là un malentendu que ce volume tente de dissiper, un préjugé qu'il tente de détruire. Après un exposé préliminaire sur la technique du contrepoint et un aperçu historique sur les origines («La fugue avant la fugue»), le mécanisme de cette forme est analysé à l'aide d'exemples tirés de J.S. Bach Maitre incontesté de la fugue».

Heureux, tous ceux qui auront à leur disposition ce remarquable ouvrage consacré à la fugue, de Marcel Bitsch et Jean Bonfils. Tout musicien, doit posséder cet ouvrage admirablement conçu et réalisé. Il aboutit d'abord à la connaissance nécessaire du contrepoint (sur cantus firmus, contrepoint simple, renversable, en imitations, etc.) puis de la fugue. De cet ouvrage unique émane un certain caractère instinctif conduisant à la forme musicale et à l'harmonie. La richesse de l'introduction ouvre au lecteur le 1er chapitre consacré à la technique du contrepoint dans toutes les formes, et dont la connaissance est indispensable pour aborder la fugue. Ce chapitre présente et explique les différents procédés et différentes époques de l'histoire du contrepoint ; des exemples musicaux rendent lumineux contrepoint renversable à l'octave, et contrepoint renversable à la quinte (ex. musical numéros 2 et 3) (pages 3 et 4), puis imitations, mouvements semblables, etc. et, enfin les différentes formes du canon. Le chapitre II, réservé à la fugue des origines vocales de Lionin à Josquin des Prés, s'agrémente de plusieurs textes d'une richesse de connaissances historiques sur tous les sujets. Si à partir de ce chapitre II figurent de nombreux exemples musicaux, tous bien précieux, le lecteur, s'il porte réflexion sur ces exemples, aura à sa disposition de très importants textes sur le survol historique «Après Bach» et Haendel, Visages de la fugue. Tout ceci constitue une véritable apothéose, avec la sonate 106 de Beethoven (finale), grande fugue, César Franck, Prélude, Choral et Fugue, Berlioz, Ravel (Tombeau de Couperin), Stravinsky, Symphonie de Psaumes, P. Hindemith, A. Roussel, Berg, O. Messiaen (Vingt regards sur l'Enfant Jésus). Puis, ne pas les oublier : Compositeurs du Moyen-Age et de la Renaissance, Guillaume de Machaut, Dufay, Ockeghem, Josquin, Couperin, Corelli, Titelouze, titulaire d'un des plus beaux instruments de France : l'orgue de la Cathédrale de Rouen, etc. Quelques mots pour finir : si la fugue semble disparaitre après Bach, elle offre de nouveaux visages avec des maitres, tels Beethoven, Bartok, et C. Franck à Messiaen.

Hautement, il faut saluer les auteurs de ce livre, leur travail considérable, mais passionnant, lui ont donné une rare valeur. Sa haute qualité doit lui assurer un succès pour longtemps.

A. MUSSON.



FRANZ SCHUBERT
NOUVEAUTES 1978 - 1981*

o Otto-Erich DEUTSCH : **Franz Schubert, Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge.** Nouvelle édition allemande revue et réalisée par la direction musicale de la Neue Schubert Ausgabe et W. Aderhold. Bärenreiter, Kassel, 1978. 712 pages 19x27. Plusieurs milliers d'exemples musicaux.

o Ernst HILMAR : **Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.** Bärenreiter, Kassel, 1978, série «Catalogus Musicus» numéro VIII. 16 + 144 pages de texte ; 105 planches 19x27.

o **Franz Schubert** : Exposition de la Wiener Stadt- und Landesbibliothek pour le Cent-cinquantenaire du compositeur. Catalogue réalisé par Ernst Hilmar et Otto Brusatti, avec une Introduction de Walter Obermaier. Universal-Edition, Vienne, 1978. 32 pages Introduction et Index ; 316 rubriques avec clichés (22x23).

o **Schubert-Kongress Wien 1978**, organisé par l'«Oesterreichische GGesellchaft für Musikwissenschaft» en liaison avec les Wiener Festwochen. Compte-rendu édité par Otto Brusatti (35 contributions). Akademische Druck- und Verlagsanstalt, A-8010 Graz (Auersperggasse 12), Autriche, 1979. 390 pages 17x24 ; nombreux exemples musicaux ; 1 planche hors-texte ; index. 580 schilling autr. (env. 190 F).

o **Franz Schubert**, Numéro spécial des Cahiers «Musik-Konzepte», réalisé par Heinz-Klaus Metzer et Rainer Riehn (15 contributions). Edition Text + Kritik, Postfach 80 05 29, D-8000 Munich 80, Allemagne de l'Ouest, 1979. 312 pages 15x23 ; exemples musicaux ; schémas ; index. DM 34.- (env. 75 F).

o **Schubert Studies. Problems of style and chronology.** Ouvrage réalisé par Eva Badura-Skoda et Peter Branscombe. (14 contributions). Cambridge University Press, The Pitt Building, Trumpington Street, Cambridge (Angleterre). A paraitre fin 1981. Mise en vente : env. £ 25.- (280 F) ; prix spécial souscription sur demande.

o **Franz Schubert : Neue Ausgabe sämtlicher Werke** («Neue Schubert-Ausgabe»). Réalisée par l'Internationale Schubert-Gesellschaft. Publication en cours depuis 1965. 8 séries, env. 75 volumes dont une quinzaine déjà parus (catalogue à demander à l'éditeur). Bärenreiter, Kassel. Souscription complète ou par séries encore possible. Les oeuvres publiées isolément sont référencées dans le catalogue spécial «Franz Schubert» du même éditeur.

o Editions spéciales en fac-simile : — **Symphonie numéro 8** en si mineur, Inachevée, partition et esquisses, éd. Walter Dürr et Otto Biba, Musikverlag Emil Katzbichler, Munich/Salzburg, 1978. - **«Drei Symphonie-Fragmente»** (D 615, 708A, 936A), éd. Ernst Hilmar, Bärenreiter, Kassel, «Documenta musicologica» 2/VI, 1978.

o **Symphonie numéro 7 en Mi majeur** (D 729), réalisation Brian NEWBOULD, partition et matériel en location auprès du réalisateur. The University, Hull HU6 7RX (Angleterre). A paraitre en 1981, Oxford University Press, Londres.

Par son succès même, la somme publiée fin 1977 par Brigitte Massin (Fayard) a permis déjà une notable évolution des esprits, ne serait-ce que quant à l'importance quantitative de la production schubertienne. Mais bien des données intervenues depuis n'y sont pas incluses ; et la tentative de mise au point que nous fimes ici-même en 1978 et 1979 pour ce qui est des symphonies, non seulement n'est déjà plus tout à fait à jour, mais devrait se compléter par des essais du même type touchant toutes les autres grandes formes illustrées par Schubert. Dans les pages qui suivent on commentera donc brièvement les principales parutions intervenues depuis le Cent-cinquantenaire, ou annoncées pour une date prochaine.

A tout seigneur tout honneur. Le jour même de l'anniversaire (19 novembre 1978) paraissait en Allemagne la nouvelle édition en langue allemande (l'original anglais remontait à 1951) du monumental **Catalogue thématique** d'Otto-Erich Deutsch homologue du Köchel mozartien et qui permet désormais de désigner toute oeuvre de Schubert chronologiquement par la lettre D suivie d'un nombre. Entre la première édition et celle-ci, le catalogue a connu un nombre impressionnant de corrections du fait de l'évolution de la connaissance des autographes et surtout de leur datation (nous verrons plus loin combien ce problème préoccupe les chercheurs) : la première version - et du même coup

* Condensé d'une étude parue dans la «Revue française de musicologie», 1980 numéro 2, sous le titre : **La Recherche schubertienne depuis le Cent-cinquantenaire.**

sa réimpression «pirate» effectuée voici quelques années aux Etats-Unis par Kalmus - sont donc aujourd'hui caduques. L'imposant volume nouveau n'est évidemment pas à la portée de tous, et pas même de chaque professionnel à qui il s'adresse (son prix avoisine aujourd'hui 1000 F).

Mais rien n'y manque, chaque rubrique présentant une véritable «carte d'identité» de la pièce concernée et les **incipit** de chacun de ses mouvements, le tout disposé avec une exemplaire clarté et dans un ordre systématique pour chaque donnée. Le lecteur même non familier avec la langue de Goethe n'aura besoin, pour exploiter la plus grande part de cette documentation exceptionnellement précise, de connaitre qu'un petit nombre de mots-clés.

Pour mémoire (car leur commentaire outrepassait cette rubrique), rappelons que cette réédition du Catalogue Deutsch se situe dans le cadre d'une entreprise beaucoup plus vaste, laquelle n'est autre que la nouvelle édition critique intégrale de toute l'oeuvre schubertienne, en cours depuis une quinzaine d'années et dont quinze volumes sont parus sur les quelque soixante-quinze prévus. Cet ensemble, auquel travaillent un groupe de chercheurs de l'Université de Tübingen qui ont fondé à cet effet l'Internationale Schubert-Gesellschaft, a pour ambition de fournir non seulement des textes rigoureux sur le plan de la lecture des autographes, mais aussi des matériels appelés à remplacer ceux qui ont eu cours depuis l'ancienne édition Breitkopf. Hélàs, la tâche est encore loin d'être accomplie ; et ces matériels font encore défaut dans ces cas où ils seraient pourtant indispensable, en particulier pour les symphonies.

Egalement en 1978 paraissaient deux volumes à bien des égards précieux, mais que seul le spécialiste pourra vraiment exploiter. L'un - complément naturel du Catalogue Deutsch- inventorie pour la première fois avec précision la collection d'autographes schubertiens de la Bibliothèque municipale de Vienne, la plus riche du monde en la matière grâce au legs que lui fit au début de ce siècle le persévérant rassembleur que fut Nicolaus Dumba. Mais il ne suffisait pas d'un simple recensement. Dans maint cas essentiel, il fallait aussi rétablir des datations fantaisistes, et c'est là que ce situe l'un des principaux mérites de l'inventaire ici présenté. Son auteur, qui dirige depuis quelques années le département musical de la Bibliothèque, Ernst Hilmar, a exploité à cette fin des méthodes mises au point par le chercheur américain Robert Winter, notamment l'étude des filigranes - dont la reproduction occupe toute la seconde moitié du volume. Le cas le plus spectaculaire de ces redatations concerne (voir notre numéro 262, p. 67) celle de la grande esquisse symphonique en Ré majeur que Schubert écrivit dans les derniers mois de sa vie (D 936A dans le Nouveau Deutsch) et non en 1818 comme on le crut longtemps sur la foi d'un mauvais classement de feuillets ! C'est le même auteur, du reste, qui «postface» la récente publication en fac-simile des **Trois Symphonies fragmentaires** comprenant l'ébauche de cette bouleversante **«Dixième Symphonie»** à partir de laquelle des versions exécutables ont déjà été réalisées par deux compositeurs différents, l'un Allemand, l'autre Anglais. On n'a pas fini de parler de cette incroyable révélation...

Tous ces manuscrits, et de nombreux documents iconographiques, furent exposés à la Stadtbibliothek pour le Cent-cinquantenaire ; et le catalogue de cette manifestation constitue un volume richement illustré, avec présentation et commentaires bilingues (allemand-anglais), qui apporte lui aussi au chercheur schubertien des éléments de documentation infiniment précieux. Toute la carrière du grand musicien y revit au travers de pages d'autographes, portraits de Schubert et de nombreux contemporains, lieux fréquentés ou visités, affiches de permières auditions, gravures allégoriques, lettres, dessins, pages de titre d'éditions..

Avec les trois volumes suivants, nous entrons dans le domaine des essais et études critiques qui se sont multipliés de manière quasi exponentielle depuis le Cent-cinquantenaire, lequel est encore à la base de la plupart de ces initiatives. A Vienne même, avait lieu en juin 1978, dans le cadre des Semaines musicales, un important Congrès consacré à Schubert, et où tous les spécialistes mondiaux se retrouvèrent pour confronter leurs travaux. C'est dire combien riche et éclairant peut être le volume qui livre le texte complet de toutes les interventions, et qui parut l'année suivante. On ne saurait certes faire un sort ici à chacun de ces trente-cinq essais, de sujets et de dimensions fort inégaux, mais parmi lesquels certains discutent les problèmes les plus cruciaux de la recherche schubertienne. A côté de questions relatives à la forme ou à l'écriture, aux relations texte-musique, aux principes de l'édition, à l'environnement historique, ou d'essais concernant telle oeuvre particulière, on constate que revient dans plusieurs contributions la discussion relative aux problèmes de datation, qui apparait donc comme le souci majeur de la critique schubertienne actuelle.

Pour nous en tenir au domaine des symphonies, on aura ici l'occasion d'entrer de plain-pied dans la fameuse énigme de la symphonie soi-disant perdue, dite «de Gastein», et de constater, grâce aux conclusions décisives apportées notamment par Ernst Hilmar et par Otto Biba, qu'elle n'était autre que la **Grande Symphonie en Ut**, entreprise en vérité dès 1825 (le mois et le lieu précis demeurent objets de controverse) et terminée dans sa forme actuelle dès 1826, date où l'oeuvre fut remise par Schubert à la «Gesellschaft der Musikfreunde». Avec ces conclusions, le problème de l'hypothétique symphonie perdue aurait donc dû trouver son épilogue sans retour. Patatras ! Dans le même volume, surgit sous la plume de Harry Goldschmidt la relation de l'existence d'**«Une autre Symphonie en Mi majeur»**, dite «numéro 2» pour la distinguer de D. 729, et dont la partition a été récemment reconstituée d'après un matériel qui était, en 1974, en possession d'une famille berlinoise du nom de Wolff. Découverte éminement sujette à contestation (et la prise de position des directeurs de la «Neue Schubert-Ausgabe», annexée au texte de H. Goldschmidt, est à cet égard très sévère). Mais à défaut de pouvoir produire la moindre

parcelle d'autographe, l'auteur tente une brillante démonstration musicale destinée à prouver que Schubert n'a pas pu mener à bien la **Grande Symphonie en Ut** (dont il admet qu'elle ait été entreprise en août 1825 à Gastein) sans avoir au préalable écrit une autre esquisse, en Mi celle-là, le mois précédent à Gmunden, et qu'il aurait abandonnée. Seule la création de l'oeuvre permettra de se faire enfin opinion motivée.

Paru à peu près simultanément, fin 1979, le volume suivant s'inscrit dans la passionnante série de Cahiers réunis sous le titre «Musik-Konzepte», et dont chacun est dévolu à un maître de la musique dont l'oeuvre soulève des problèmes particulièrement actuels ou en pleine évolution. Tandis que les cahiers «ordinaires» (de **Debussy à Mendelssohn** en passant par **Wagner, Beethoven**, mais aussi **Alban Berg** - deux cahiers consacrés à l'étude exhaustive de sa musique de chambre - ou **Janáček**) ne comptent qu'une centaine de pages, celui consacré à **Schubert** est le second des «Cahiers spéciaux» et en offre plus du triple, avec une quinzaine de contributions presque toutes passionnantes et qui tranchent dans le vif des grands débats que peut soulever le sujet. Une brève introduction-coup de poing intitulée «**Schubert Kaputt ?**» donne le ton : comment écouter sa musique aujourd'hui ? Suivent toute une série de réponses, ou de tentatives de réponse, au fil desquelles se dessine le profil du novateur radical que fut en vérité le musicien. On trouve en particulier dans ce volume, sous la plume de Peter Gülke (Dresde) qui en réalisa la première version orchestrale, une analyse très détaillée des **Trois Symphonies fragmentaires**, ainsi qu'une «réflexion analytique» non moins étendue sur le grand **Quintette en Ut** op. 163. Après une discussion finale entre six participants sur le thème : «**L'énigme Schubert**», qui reproduit une émission de la Hessische Rundfunk du 23 décembre 1978 (clôture de l'Année Schubert), l'un des responsables de la publication, Rainer Riehn, donne une nomenclature résumée, par genres musicaux, de toute l'oeuvre de Schubert, appelée à rendre bien des services à qui reculera devant la dépense du Nouveau Deutsch. Bref, un volume qui se recommande à tout schubertien ayant un minimum de notions d'allemand !

Non encore paru, un troisième volume d'essais, en langue anglaise celui-là, est annoncé depuis plus de deux ans dans la littérature schubertienne ; et ses éditeurs. Eva Badura-Skoda et Peter Branscombe, prévoient maintenant sa sortie de presses pour l'automne de 1981, à Cambridge. Mais on peut d'ores et déjà considérer qu'il s'agira là d'une publication de très grand retentissement, car on y trouvera en particulier, parmi les quelque quatorze contributions, le travail fondamental de l'auteur américain Robert Winter sur les datations, et la description des nouvelles méthodes qu'il a mises au point («**Paper studies and the future of Schubert research**». Toute souscription peut être adressée à : Mme Rosemary Dooley, The Pitt Building, Trumpington Street, Cambridge (Angleterre).

Pour clore ce survol, et sans pouvoir commenter individuellement les parutions de textes musicaux (elles sont trop nombreuses), revenons sur le cas de deux des symphonies les plus problématiques, et d'ailleurs inachevées l'une et l'autre, celle en **Si mineur** (qui, pour nous, porte toujours le numéro 8, n'en déplaise au Nouveau Deutsch), et la précédente en **Mi majeur** (pour nous la Septième). L'autographe de la célèbre **Inachevée** a fait l'objet, encore dans l'Année Schubert, d'une nouvelle édition en fac-simile, parue en coproduction entre un éditeur austro-allemand et la Gesellschaft der Musikfreundre, détentrice des précieux documents. D'un prix «défiant toute concurrence» (!), cette reproduction se distingue non seulement par sa qualité graphique, mais par la présence de la seconde page (retrouvée en 1969 par Christa Landon à Vienne) de la partition du Scherzo, ainsi que de tout ce que l'on possède de l'esquisse pianistique («Particelle») des **trois** mouvements, y compris les pages restées vierges. On peut ainsi suivre pas à pas le processus créateur, et conclure en toute vraisemblance que le Scherzo était totalement «pensé» dans l'esprit du compositeur, mais qu'en revanche rien ne permet d'affirmer qu'un Finale lui ait jamais été adjoint. La proposition de remplacer ce dernier par l'Entra'acte numéro 1 de **Rosamunde**, si elle demeure musicalement intéressante, ne repose donc pas sur un fondement critique objectif.

Quant à la **Symphonie en Mi** (D 729), bien du nouveau à son sujet a paru depuis notre étude récente (L'E.M. numéros 248 et 249), et surtout trois nouvelles réalisations dues respectivement à des auteurs russe (Leonid Butir), bulgare (Boris Spassow, 1978) et anglais : **Brian Newbould**, version créée à Cheltenham en juillet 1978. Seule celle-ci est disponible en Occident ; et sa qualité remet en question nos précédentes conclusions en faveur de la version Barnett/Amoudruz. Sans entrer dans une confrontation détaillée, on peut dire en bref que ce beau travail offre de l'esquisse schubertienne une vision d'une parfaite clarté et lisibilité, partant d'un point de vue - qui n'est évident qu'en apparence - selon lequel moins on ajoute de lignes contrapuntiques ou d'ornements non originaux, plus grande demeure la proportion du texte schubertien dans la partition résultante. Grâce à un judicieux équilibre entre cette volonté d'économie et la nécessité, non moins impérieuse, de «projeter l'oeuvre vers l'avenir», Newbould parvient à une réussite qui rejette dans l'ombre tous ses concurrents, et qui s'affirme particulièrement au Finale. Désormais, nonobstant son achèvement posthume, la «729» peut enfin devenir, au même titre que le **Requiem** de Mozart, un monument du répertoire !

Paul-Gilbert LANGEVIN



OU EST LA DIFFERENCE ?

Hier, on décidait «d'apprendre la Musique».

Aujourd'hui ? on va «Faire» de la musique.

Finalement, pour tout Professeur consciencieux, le résultat sera le même quant à ses élèves, mais le contact premier avec un Instrument qui émet des sons est tout de même plus attrayant, même si l'on est astreint à lire ces signes qui représentent notes, rythmes et sons, et qui sont indispensables, la preuve en sera donnée plus tard.

Parler de son expérience personnelle est toujours délicat, mais je dois reconnaitre que depuis mes débuts dans ce métier difficile qu'est «l'Art d'enseigner la Musique» où chaque jour, est remis en question la solution, que nous avions cru découvrir à tel ou tel problème posé par tous ces Enfants avides de découvrir aujourd'hui «la Musique», et qu'il ne faut pas décevoir ; il faut remercier tous ceux qui, de près ou de loin, peuvent nous aider dans nos recherches.

Déjà, le Solfège par les Méthodes Actives et par exemple l'instrumentarium ORFF que, personnellement, je n'ai pas terminé d'exploiter, apporte ce plaisir de «faire» de la Musique à nos jeunes Elèves, et ceci à l'âge où on ne sait encore ni lire ni écrire. Ce qui est largement illustré en FRANCE par Jos WUYTACK.

Et puis depuis la dernière rentrée scolaire, j'ai la chance d'avoir une classe de jeunes enfants, Elèves au Conservatoire de St CLOUD, qui eux bénéficient de «faire» de la Musique grâce à Serge DELORME et à son invention : le «PERCUT' ORGUE» (1).

Cet instrument complet peut, à lui seul, aider l'élève à découvrir tout d'abord le **rythme**, grâce à de nombreux tableaux qu'il peut directement exécuter sur son Instrument, avec l'alternance des deux mains, avantage considérable pour acquérir cette indépendance tant recherchée, et qui sera complétée, par la suite, par le jeu alterné également des pieds, puisque des petites pédales sont prévues à cet effet. L'Elève en plus peut lors de l'Etude de ces différents rythmes, varier les sonorités puisque différentes touches peuvent imiter huit instruments de percussion.

Enfin viennent les SONS et la MELODIE, puisque le clavier sera à son tour transformé en petit Orgue grâce à différents jeux, et ce qui n'est pas négligeable, un métronome est incorporé au PERCUT'ORGUE, ce qui nous rappelle la discipline indispensable de «faire» de la Musique en mesure !

Ce qui nous amènera tout naturellement à la Musique d'Ensemble, puisque chaque élève peut assurer une partie différente d'une partition Orchestrale, soit mélodique, soit rythmique.

Actuellement donc, heureux sont mes élèves qui viennent tout naturellement au Solfège Traditionnel et font des projets : l'un veut faire de la clarinette, un autre veut continuer la percussion, un troisième pense aux claviers et au synthétiseur par exemple.

Même un Enfant «mal entendant» est venu se joindre à nous, et c'est avec joie qu'il peut participer à tous nos «jeux de rythmes» dans nos cours collectifs.

L'avenir Musical s'annonce donc excellent et c'est pourquoi je dis un grand merci aujourd'hui à Serge DELORME et à tous ceux qui cherchent à aider ceux qui ont la charge d'enseigner la Musique ; et bien sûr merci aussi à nos Directeurs de Conservatoires qui, eux aussi, sont prêts à nous aider dans notre tâche, la preuve est faite !

Et finalement où est la différence,

«Apprendre» ou «Faire» de la Musique ?

J'espère que beaucoup seront d'accord pour reconnaitre qu'il n'est de possible, dans l'enseignement musical, que le sérieux qu'on y apporte, qu'importe les moyens, seul le résultat compte : **FAIRE AIMER LA MUSIQUE.**

Je pense que là, une occasion nouvelle nous est encore donnée.

Joël CADORET

---

(1) Instrument fabriqué et distribué par la Société TEMP' ORGUE 21, rue Mademoiselle 75015 PARIS Tél. 828-29-49

notre discothèque

- **Dimitri CHOSTAKOVITCH - Symphonie numéro 9 en Mi bémol Majeur, Op. 70, Ouverture de Fête, OP. 96 Tahiti-Trot Op. 16, Romance, Op. 97a, Numéro 8 de la Musique du film «L'Oeustre». Direction : Evgueni SVETLANOV, Orchestre National de l'U.R.S.S. - LE CHANT DU MONDE LDX 78687 CM 460**

Dans quelle mesure, «le goulag mental» de ce musicien officiel de Staline a-t-il enrichi ou atrophié son talent ? Dimitri CHOSTAKOVITCH, selon Maurice FLEURET, serait un de ces innocents familiers des tsars dont on tolérait la franchise critique à condition qu'elle apparaisse comme d'un doux imbécile, marginal et irresponsable. Le message qui nous parvient est l'image de l'inquiétude la passivité, le labeur quotidien. La 9ème Symphonie est oeuvre de circonstance qui cache sous une apparente frivolité, résignation et académisme. Sur la face 2, une ouverture pompeuse au dynamisme propre à accompagner les évolutions de patinage artistique suivie d'une Romance aux attendrissements à fleur de sensibilité cinématographique et d'un «Tea for two» pour machine mécanique désarticulée. De la musique décorative sur arrière plan d'amertume.

- **Jean-Sébastien BACH - Trois partitas pour violon seul par Guidon KREMER : Riga 1975 - LE CHANT DU MONDE LDX 78688 CM 460**

«Dans la musique de BACH», nous chuchote Monsieur CROCHE, «ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe, plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion»... «on retrouve presque intacte cette arabesque musicale ou plutôt ce principe de l'ornement qui est à la base de tous les modes d'art. Il s'agit d'une appréciation que nous pourrions appliquer à la chaconne de la partita numéro 2 en Ré mineur, interprétée par Guidon KREMER. A l'épreuve de BACH, on peut juger de la valeur de l'artiste, ici se pliant aux exigences de l'écriture dépouillée, comme de celles de l'instrument, avec un style sobre non exempt d'émotion et de gaieté. (partita Numéro 3).

- **EDISON DENISSOV - Trio - Sonate violon/piano - Signes en blanc. LE CHANT DU MONDE LDX 78685 CM 480**

Imprégné de culture française, le compositeur Edison DENISSOV, professeur d'instrumentation au Conservatoire TCHAIKOVSKY de Moscou, diplômé de mathématiques s'est tourné dans un premier temps vers l'écriture sérielle stricte (sonate pour violon et piano), et n'est pas sans avoir subi l'influence de DEBUSSY et MOUSSORGSKY. Créateur de musique de scène, de radio, de télévision, il se pose le problème d'intégrer la musique populaire tout en assimilant les techniques de la musique contemporaine. Il est joué depuis peu à la Radio française. Les interprètes de **Signes en blanc et du Trio** : Jean-Pierre ARMENGAUD, Devy ERLIH, et Alain MEUNIER se soumettent à cette forme d'écriture abstraite et règlent la sonorité de leurs instruments par rapport à la précision des rythmes, aux fréquences variables du son. Dans quel état d'esprit faut-il écouter cette musique qui ne va nulle part, et se débat comme un insecte lentement paralysé (Trio, numéro 4 Lento) par le tissage d'une toile d'araignée ?

- **RIMSKI KORSAKOV - Antar : suite symphonique Op. 9 LE CHANT DU MONDE LDX 78678 CM 460**

Première édition discographique française dans la version définitive de 1897, enregistrée à Moscou par l'orchestre national de l'U.R.S.S. sous la direction d'Evgueni SVETLANOV. Antar, 2ème symphonie de Rimski KORSAKOV, retouchée par deux fois après avoir pris le nom de suite symphonique, ne semble pas s'être éloignée de sa conception originale. Quelques variantes et modulations manifestent une vision plus vaste, suggère Jacques SAADA au cours d'une présentation personnalisée à laquelle il convie Claude DEBUSSY et Michel HOFMANN (Rimski KORSAKOV, sa vie, son oeuvre, Flammarion 1958), «comme si le compositeur avait ajouté périodiquement quelques lignes à ce journal intime et secret de sa vie qu'était Antar, depuis sa rencontre avec la belle Nadedja PURGOLD, devenue son épouse. Ce «livre de chevet» du Groupe des 5, où se trouve réunis le charme des thèmes, le rythme et la palette orchestrale est aujourd'hui encore une «musique nouvelle qui crée ses propres résonances, ses échos, ses parfums, ses lointains, ses horizons, son ciel, son propre univers».

- **TONY PONCET - de O sole mio à Guillaume TELL - PHILIPS P.G. 250 6768 777 2 disques ou 1 cassette**

Cet album se veut le témoignage d'une voix d'or disparue... en fait c'est une compilation rapide de repiquages auxquels il eût fallu apporter plus de soin et le complément indispensable des **Chants patriotiques, Chants de Noël avec**

en bouquet final les **Mélodies Espagnoles** à l'éblouissante technique. Sans l'avoir écouté, une partie du public ignore Tony PONCET, alors que dans Paillasse, Les Contes d'Hoffmann, Rigoletto, La Juive, Les Huguenots, Werther, Guillaume Tell, cette voix émeut dans le médium et le grave, et décolle en plein ciel à partir de la quinte aigüe. Selon les termes de Claude d'ESPLAS (Opéra de France), qui lui a consacré un unique hommage au plan international dans **Musique et Loisirs** de Décembre 1980, ce «PIAF» du lyrisme restera, à tout jamais l'Arnold du XXe siècle.

- **LE TRAIT ROUGE - PUNAINEN VIIVA par Aulis SALLINEN - FINLANDIA FA 102LP3 1980**

Nous attirons votre attention sur la sortie du coffret : «Le Trait Rouge» - **Punainen Viiva**, opéra d'Aulis SALLINEN (livret quadrilingue) qui après sa création à Helsinki en 1978, a triomphé au Sadler's Well de Londres l'année suivante avant de prendre le chemin de Moscou. Il fera partie du répertoire du Festival de Savonlinna (Finlande) en 1982. L'auteur du roman, Ilmari KIANTO, sait prendre un peu de recul par rapport à l'Histoire, le musicien,ménager l'intérêt et relâcher la tension dramatique avec une économie de moyens et de durée profitable à la scène lyrique. La Finlande est actuellement le seul pays au monde à perpétuer un opéra national qui sensibilise le public, avec une distribution **en tous points finlandaises** à la scène comme au disque. Cet opéra a déjà fait l'objet d'une étude en forme d'interview par M.M. Jocelyne FERNANDEZ, le héros du drame, Jorma HYNNINEN, étant de passage à l'Opéra de Paris en mars 1980. (Tous renseignements : Office du Tourisme de Finlande, 9 rue Auber 75009 Paris).

Marie BROUSSAIS

- **SCHUBERT, Quatuor à cordes numéro 15 en Sol Majeur 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-03832 st.**

Une vision jeune et lyrique du très beau **Quatuor en Sol Majeur op. 161** (D. 887), voici ce que nous offre cette nouvelle gravure EMI LA VOIX DE SON MAITRE avec les interprètes du Quatuor Alban Berg : Günter Pichler et Gerhard Schulz (violons), Hatto Beyerle (alto) et Valentin Erbe (violoncelle). La palette très mobile de sentiments élégiaques, capricieux, méditatifs exprimés par Franz SCHUBERT (1797-1828) dans cette oeuvre datée de 1826 est particulièrement bien exploitée par ces quatre artistes qui confirment leurs qualités dans cette belle réalisation.

- **SCHUBERT, Sonates pour piano - 33/30 ERATO STU 71309 st.**

Autre bel hommage à Franz SCHUBERT que ces deux Sonates interprétées par Michel Dalberto, qui signe également le texte de présentation. La **Sonate inachevée D. 840** a été composée en 1825, dans cette ultime période d'anxiété et de vulnérabilité qu'a connu le musicien avant sa disparition. Inachevée dans ses deux derniers mouvements qui sont comme des rêves brisés, l'un sur un trio qui ne ramène pas le scherzo attendu, l'autre sur un couplet de rondo dont on attend vainement le refrain. La **Sonate en Ré Majeur op. 53** (D. 850) date d'une année plus tard approximativement est aussi révélatrice des divers aspects du génie de Schubert. Michel Dalberto sait à merveille saisir l'expression fugitive, la tendresse de ces pages avec lesquelles se dévoile sa profonde sensibilité.

- **LISZT, L'oeuvre pour piano & orchestre - Coffret 3 x 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 167-03866/8 st.**

Un ensemble de choix pour tous les mélomanes que cette intégrale de **L'oeuvre pour piano et orchestre** de Franz LISZT (1811-1886) au cours duquel on peut à loisir s'enchanter de l'art prodigieux de Michel Beroff jouant avec l'Orchestre du Gawandhaus de Leipzig sous la direction de Kurt Masur. Voici réunies toutes les pages de cet ensemble connu seulement en faible partie, avec ces monuments que constituent les **Concertos en Mi bémol Majeur et en La Majeur, la Fantaisie hongroise, la Paraphrase sur le Dies irae** mieux connue sous sa désignation de **Totentanz** dans sa version avec orchestre. Mais les amateurs connaissent sans nul doute moins bien les **Fantaisies** inspirées par **Les ruines d'Athènes** de Beethoven, par la **Wanderer** de Schubert et celle sur **Lélio** de Berlioz, qu'on écoutera volontiers après la transcription de l'op. 14 a,que Liszt réalisa pour le piano seul et qui est une véritable recréation. Ce coffret comporte en outre une **Polonaise brillante** d'après Weber et une **Malédiction** pour piano et orchestre à cordes. Merci à Michel Beroff, aux musiciens de Leipzig et à EMI de nous révéler ces pages peu connues d'un visionnaire au génie prodigieux qui sut si bien servir la Musique, celle des autres, et prodiguer des trésors dans la sienne. Cette réalisation est de toute première musicalité.

- **CAPLET, Epiphanie et LALO, Concerto pour violoncelle - 33/30 ERATO STU 71 368 st.**

Qui n'admire la souveraine technique, la fougue, la ferveur lyrique de Frédéric Lodéon lorsqu'il aborde une grande composition pour violoncelle : le contact s'établit immédiatement avec l'auditeur. La preuve en est une fois encore donnée avec cet enregistrement où l'on admirera certes sans réserve la prestance suprême et la générosité du **Concerto d'Edouard LALO** (1823-1892). Mais à l'admiration de cette belle réussite d'une oeuvre connue et aimée, s'ajoute la découverte d'une très grande oeuvre qui n'était jusqu'à présent qu'une référence mal connue des ouvrages d'Histoire de la Musique. Fort rares sont en effet les privilégiés qui ont eu l'occasion d'entendre ce Concerto fantastique constitué par **Epiphanie** d'André CAPLET (1878-1925). Légende éthiopienne dont André Caplet a tiré un

rêve musical à la Saint-John Perse, d'une dimension étonnante. Frédéric Lodéon maitrise cette partition fantastique d'un archet souverain. Qu'il soit assuré que les professeurs d'Education musicale des lycées et collèges, qui essayent de faire aimer la musique à un très vaste public, ne manqueront pas de faire goûter par une multitude d'enfants cette musique qu'il leur offre, et le nom d'André CAPLET, qu'il leur révèle. Au long de cette prodigieuse «lutte avec l'ange» que représente cette **Epiphanie**, Frédéric offre une démonstration prodigieuse de sa technique suprême et de sa musicalité.

- **LALO, Symphonie espagnole - 33/30 EMI Trianon 2 C 027-00816 mono**

Une réédition toujours attendue d'un très beau classique du disque que cette **Symphonie espagnole** d'Edouard LALO (1823-1892) enregistrée en 1955 par David Oistrakh avec le Philharmonia Orchestra sous la baguette de Jean Martinon. Elle permet de remplacer des exemplaires défaillants dans nos discothèques, et d'enrichir celles en formation.

- **BRUCKNER, REUBKE, BARBLAN, Oeuvres pour grand orgue - 33/30 SOLSTICE SOL 16 (gravure st. non précisée)**

Réalisé à l'initiative du Groupe genevois des amis de l'orgue, cette nouveauté SOLSTICE ainsi que la suivante mettent en lumière le talent de deux élèves de Rolande Falcinelli. Pour ce disque, il s'agit de Jean Galard, titulaire des grandes orgues de la Cathédrale de Poitiers et de l'église Saint-Médard de Paris où naguère s'illustra Geneviève de La Salle. Elle nous fait également connaitre un instrument moderne aux multiples ressources, la Socyn-Danion totalement réorganisé par Georges Danion en 1979 avec un tirage électrique des jeux, un combinateur électronique à 256 ajustements, 77 jeux, 32 pieds de façade : de quoi aborder tous les répertoires. C'est sur des romantiques que Jean Galard a fixé son choix avec une intégrale de **L'oeuvre d'orgue** d'Anton BRUCKNER (1824-1896) réduite il est vrai à 7 pièces parmi lesquelles on admirera notamment la grande **Fugue en Ré mineur** de 1861. A cette intégrale peu connue s'ajoute une très belle **Sonate sur le Psaume 94 en ut mineur** de Julius REUBKE (1834-1858), cet élève de Liszt appartenant à une dynastie de musicien, et qui fut fauché en pleine jeunesse et dont le talent s'affirme dans cette noble composition. Le programme comporte enfin **Cinq pièces op. 5 d'Otto BARBLAN (1860-1943), l'un des plus illustres** représentants de la musique d'orgue helvétique et dont l'esthétique est tout équilibre entre la savante écriture héritée de Max Reger et la clarté latine de l'inspiration.

- **BARIE, L'oeuvre pour orgue - 33/30 SOLSTICE SOL 17 (st. non mentionnée).**

Distribué comme la nouveauté précédente par SOLSTICE, 147 rue de Bercy, 75012 Paris (tél. 345.64.81), ce disque est également disponible aux Amis de l'Orgue de Saint-Nazaire. Il doit retenir notre attention pour de multiples raisons, dont la moindre n'est certes pas la valeur du message d'un compositeur mal connu, d'un organiste qui honore l'Ecole française et qui disparut prématurément à 32 ans : Augustin Barié (1883-1915) dont je propose à dessein le nom en minuscules afin que ne soit pas omis l'accent aigu terminal sans lequel son nom est déformé. Augustin BARIE, condisciple de Joseph Bonnet au Conservatoire fut admiré sans réserve par ses grands contemporains, dont Louis Vierne, qui fut son maitre. A la fin de cet enregistrement qui renferme entre la magnifique **Symphonie en Si mineur** de 1911, chef-d'oeuvre de genre cyclique, on entend avec une extrême émotion l'hommage rendu à son ainé par André Marchal. Cette intégrale, comportant **l'Elégie et les Trois pièces op. 7**, a été réalisée avec une évidente ferveur par SOLSTICE et par Marie-Thérèse Jehan, titulaire de St Clément de Nantes, aux grandes orgues de la cathédrale de cette grande cité bretonne. C'est une initiative qui répare une grande injustice : il y en a tant dans le monde musical ! Sachons donc soutenir de tels efforts par la diffusion de ces réalisations qui enrichiront ô combien notre panorama musical et notre sensibilité : je ne puis donc que souhaiter la plus large audience à ce musicien qui entre au catalogue de disques, et à sa parfaite interprète, Marie-Thérère Jehan.

- **PROKOFIEV, Sonate numéro 8, Roméo et Juliette - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-03606 st.**

Voilà un jeune pianiste de très grande classe dont cette nouveauté EMI LA VOIX DE SON MAITRE doit confirmer sans tarder la carrure imposante auprès de nos lecteurs : toucher énergique et délicat tour à tour, élégance et race, tout ce qu'il faut pour donner une vie conforme à la volonté du compositeur, Serge PROKOFIEV (1891-1953), à cette **Sonate numéro 8 en Si bémol Majeur op. 84**, dernière des trois sonates de guerre et dont elle résume peut-être les redoutables difficultés. Le disque comporte également la **Suite pour piano op. 75** du même compositeur, qui rassemble en transcription pianistique, dix instants du ballet **Roméo & Juliette**, dont les versions en Suites d'orchestre sont mieux connues. Gavrilov était connu déjà par de très belles exécutions de Concertos de Ravel, Prokofiev et Rachmaninov : cette nouveauté démontre un autre aspect de son prodigieux talent que nous souhaitons avoir le plaisir d'applaudir rapidement en France.

- **Raphaël FUMET, L'oeuvre pour flûte - 33/30 ARC EN CIEL 30 1007 SM 37 st. compat.**

Emouvante, cette diffusion STUDIO MONASTERES l'est doublement par la piété filiale qui en a inspiré la réalisation, et surtout, surtout, par l'extraordinaire qualité de la musique qui est ici révélée. Car en effet, même si j'espère qu'un conseil donné naguère dans L'EDUCATION MUSI-

CALE en faveur d'une nouveauté comportant des oeuvres de Dynam et Raphaël Fumet a été suivi pour leur plus grande satisfaction par nos amis, il n'en demeure pas moins que la démarche serait à peine amorcée vers un au moins de ces musiciens : Raphaël. Ce disque rassemble donc l'intégrale des oeuvres pour flûte de Raphaël FUMET (1898-1979) jouée par son propre fils, Gabriel FUMET et des musiciens d'exception qui sont Jean-Louis Baumadier, Philippe Pierlot et Niels Lindeblad (flûtes), Gérard Caussé (alto) et Etienne Péclard (violoncelliste). Ces solistes de l'Orchestre National, de l'Orchestre de Paris ou de l'Ensemble Intercontemporain se trouvent donc associés à Gabriel Fumet pour nous révéler des pages d'une musicalité et d'un charme très spécifique qui sont le **Quatuor** pour flûtes, la **Cantate biblique** (1954), le **Trio** pour flûtes, le **Diptyque baroque** pour flûte et alto, tendre méditation où erre le souvenir de Bach, **Interpolaire** au titre ambigu, tendu entre des pôles tonals ou dans des espaces infinis de rêve. L'exécution prestigieuse dans l'impeccable mise au point, dans les jeux gourmands des sonorités offre, avec des révélations musicales vraiment de premier ordre, une démonstration très exceptionnelle des qualités de la flûte.

Jean MAILLARD.

PETITES ANNONCES

VILLE DE LANESTER MORBIHAN
21 000 habitants

Recrutement d'un Directeur d'Ecole de Musique

I — DEFINITION DE L'EMPLOI
Le Directeur de l'Ecole outre la Direction de l'Ecole (organisation pédagogique et administrative) pourra être chargé d'enseignement et devra assurer :
— La Direction de l'Harmonie Municipale.
— La Direction de la Chorale de l'Ecole de Musique.

II — PRISE DE FONCTION
Si possible au 1er Juin 1981.

III — REMUNERATION
Echelle indiciaire des Directeurs d'Ecoles Nationales de Musique (Indice brut : 564 - 881).
Si titulaire d'un C.A., salaire brut en début de carrière: 5 885 F. et fin de carrière : 9 690 F. Si non titulaire, abattement de 10 %.

IV — CONDITIONS DE RECRUTEMENT
Les candidats devront accompagner leur lettre de candidature manuscrite, d'un curriculum vitae détaillé et d'une copie des diplômes ou récompenses obtenues.

Après examen des dossiers, une première sélection sera effectuée. Les candidats retenus seront convoqués pour un entretien avec le Jury et épreuves.

Les dossiers doivent être adressés à Monsieur le Maire de LANESTER avant le 15 AVRIL 1981.

N° 1016

VILLE DE CARQUEFOU
(10.000 habitants - limitrophe de NANTES-)
(Loire-Atlantique)

organise, en MAI 1981, un concours sur épreuves destiné au recrutement d'un Directeur de l'Ecole Municipale de Musique et de Danse, **à temps complet**, (échelle indiciaire : indice brut de début de carrière : 440 - indice brut de fin de carrière : 775).

Poste à pourvoir au 1er SEPTEMBRE 1981.

La personne retenue sera appelée à assumer les fonctions de Directeur de cette école nouvellement créée à compter du 1er SEPTEMBRE 1981.

Les personnes intéressées devront adresser leur candidature accompagnée d'un curriculum vitae, ainsi que photocopies de leurs diplômes et références à :

Monsieur le Conseil Général - Maire.
44470 CARQUEFOU. Tél. : (16-40) 50-93-34

AVANT LE 11 MAI 1981.

N° 1017

VEND GUITARE CLASSIQUE NEUVE AVEC ETUI.
PRIX INTERESSANT.
Tél. : 553 29-34 jusqu'au 9 Avril
Ou après les congés de Pâques.

N° 1018

INFORMATIONS DIVERSES

- **Importante BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE,**

recherche collection complète de la Revue « **L'EDUCATION MUSICALE** » de 1945 à 1980. Faire offre à Mr. CONRAD, Biblio-Club de France - **CELIV** - Département **HACHETTE-ANTIQUARIAT**, 5, rue du Pont de Lodi 75006 PARIS.

- **COURS DE MAITRISE DE VIENNE**

Ces cours ont pour but de donner la possibilité à tous les jeunes artistes de talent venant du monde entier de travailler avec des professeurs reconnus et des artistes de renom, aù Conservatoire de la Ville, les meilleurs étudiants seront au cours d'un concert présentés au public.

— **Cours de Lied** et **d'Oratorio**avec Hans HOTTER de Munich - Anton DERMOTA de Vienne - Peter SCHREIER de Dresde, etc... 20/o7 - 31/08 1981.
— **Cours de Piano** avec A. JENNER - B. SEIDLHOFER de Vienne. 6/07 - 17/07 et 3/08 - 14/08 1981.
— **Cours de Violon** avec A. GERTLER de Bruxelles. 6/07 - 17/07 1981.
— **Cours de Musique de Chambre** pour vents avec M. TURKOVIC de Vienne. 10/08 - 21/08 1981.
— **Cours pour Chefs d'orchestre** (avec orchestre). Chanteur avec Ch. MACKERRAS de Londres : Programme (Les Opéras de MOZART) 6/07 au 24/07 1981.

Renseignements : Elisabeth ENGEL : Hanuschgasse 3 (Hanusch-Hof) 3, STOCK - A 1010 WIEN, Austria.

- **ETE MUSICAL DE LA DROME**

VIIIème Académie d'été de Musique de Chambre. Direction : J.F. PAILLARD. **VALENCE** du 12 au 29 Juillet. Inscriptions dès le 1er Mai.
Renseignements : Orchestre J.F. PAILLARD, 50, rue de Laborde 75008 PARIS.

- **AIX EN PROVENCE Autour du Festival**

CENTRE ACANTHES. La RECHERCHE ARTISTIQUE organise du 15 juillet au 1er août 1981, au Conservatoire DARIUS MILHAUD, des cours théoriques et pratiques, consacrés à l'œuvre de **MAURICIO KAGEL** et aux problèmes du Théâtre Musical. Pendant cette même période, le CENTRE ACANTHES accueille un COURS DE PERCUSSION, dirigé par SYLVIO GUALDA. Renseignements et inscriptions (jusqu'au 10 juin) à : LA RECHERCHE ARTISTIQUE, 241, rue St-Jacques. 75005 PARIS.

ARCAM. L'ASSOCIATION REGIONALE DE COORDINATION DES ACTIVITES MUSICALES, LYRIQUES et CHOREGRAPHIQUES organise avec l'aide du Ministère de la Culture et de la Communication (Délégation Régionale à la Musique), de FR3 et des Amis du Festival

— Un stage professionnel de formation à la mise en scène lyrique avec Jean-Claude AUVRAY et Jean-Pierre VINCENT.
— Un débat public à propos des mises en scène du Festival d'Aix 1981.
— Un reportage audio-visuel sur l'élaboration de « DON GIOVANNI ».

Renseignements : ARCAM. Maison Darius-Milhaud, place Niollon 13100 AIX EN PROVENCE. Tél. : 27-20-34.

CENTRE MUSICAL D'ETE J.M.F. Les Jeunesses Musicales de France organisent du 24 juillet au 2 août avec le concours de la Direction de la Musique et des Amis du Festival, un stage de sensibilisation à l'Art Lyrique pour les jeunes de 14 à 18 ans, autour des opéras et des concerts du Festival.
Renseignements : J.M.F. 14, rue F.-Miron 75004 PARIS (1) 278 19-54.

- **ORGUES EN CEVENNES**

13ème STAGE D'ORGUE ALES (Gard) du 15 au 26 Juillet 1981, débutants 1er et 2ème degré. Direction : J. BLANC, R. ILL.
Renseignements-inscriptions : L. CLAVAIROLY, 5, rue Mistral 30100 ALES. Tél. : (66) 52 59 20.

- **RENCONTRES MUSICALES DE FOIX.**

— 13-23 Juillet 1981 Stage de Musique Ancienne. Direction : **A. ABADIE**
— 16-26 Juillet 1981 Stage de Chant Choral. Direction : **C. ARMAND**

Renseignements : Association Gabriel Fauré à GANAC 09000 FOIX.

- **BESANCON**

31ème Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre, 14 au 18 Septembre 1981. Eclat particulier cette année pour le 30ème anniversaire de la Fondation. Inscriptions avant le 1er Juin.
Renseignements : 2, rue D. Isenbart 25000 BESANCON.

- **CENTRES MUSICAUX RURAUX**

2, Place du Général Leclerc 94130 NOGENT SUR MARNE.
STAGES MUSICAUX 1981 CALENDRIER PREVISIONNEL

Ces stages sont destinés aux enseignants, étudiants, animateurs culturels, responsables d'activités socio-éducatives et à tous les amateurs de musique, choristes, instrumentistes.
Age minimum : 16 ans (pas d'âge maximum !). Logement et repas : dans les Centres où chaque stage a lieu (prix de l'hébergement compris dans le montant global de chaque stage).

STAGES SE DEROULANT AU C.R.E.P.S. de MONTRY (Seine & Marne)
— du 13 au 18 Avril : Perfectionnement pour l'obtention du Brevet d'Aptitudes aux fonctions d'Animateur de Centres de Loisirs et de Plein Air.
— du 29 juin au 4 Juillet : Art-thérapie.
— du 6 au 11 Juillet : stage intérieur réservé aux Animateurs CMR (3ème année).
— du 13 au 18 Juillet : stages parallèles.
1) Guitare et percussions Orff (initiation - perfectionnement)
2) Direction chorale (initiation - perfectionnement)
— du 20 au 25 juillet : Pédagogie d'éveil musical (méthodes musicales actives)
— du 1er au 7 septembre : stage intérieur réservé aux Animateurs CMR (recyclage)

STAGES SE DEROULANT AU C.R.E.P. DE CHATENAY MALABRY (Hauts de Seine)
— du 6 au 11 Juillet : Flûte à bec (initiation - perfectionnement)
— du 1er au 7 Septembre : Flûte à bec (initiation - perfectionnement)
— du 5 au 13 Septembre : Culture musicale et artistique
Renseignements : Fédération des C.M.R., Service des Stages, 2, Place Général Leclerc 94130 NOGENT SUR MARNE.

- **CONSERVATOIRE EUROPEEN DE MUSIQUE DE PARIS.**

Directeur-Fondateur : Annette HAAS-HAMBURGER.

Sous les auspices de Maître Henri SAUGUET, de l'Institut, compositeur, les plus grands maîtres européens de la musique se sont groupés autour de Annette HAAS-HAMBURGER, soliste des grands concerts, pour fonder en 1971, le Conservatoire Européen de Musique de Paris.

Celui-ci offre aux étudiants français et étrangers un enseignement musical de niveau professionnel et leur permet de bénéficier de la richesse musicale de Paris. Tous ces élèves travaillent pour obtenir le «**Diplôme Européen** » correspondant à la consécration d'un soliste international.

En dépit de son statut d'association privée,entièrement indépendante de toute organisation officielle, le Conservatoire a néanmoins reçu des plus hautes personnalités un appui qui confirme son rayonnement international et musical. Mr. Maurice SCHUMANN, de l'Académie Française et Mr. Marcel LANDOWSKI, de l'Institut en ont respectivement accepté la Présidence et la Vice-Présidence d'honneur.

Le Conservatoire Européen est devenu un lieu exceptionnel ou les artistes européens peuvent recevoir le message des plus grands solistes internationaux.

En 1980 après 10 ans de progression régulière 20 classes fonctionnent. (Affiliation des Elèves à la S.S. Crous. Restaurants Universitaires).

Ouverture d'une nouvelle classe :
Classe de Musique de Chambre et d'Accompagnement de Mélodies, sous la direction de la pianiste A. FIDLER déjà titulaire d'une classe de piano.
Renseignements et Inscriptions : Maison de l'Europe, 35, Rue des Francs-Bourgeois. 75004 PARIS.

- **STAGE INTERNATIONAL D'ETE, à PUGET THENIERS (ALPES-MARITIMES) 1981 : VIOLON, FLUTE TRAVERSIERE, VIOLONCELLE.**

Le cours international de Puget Théniers comprendra cette année :
— une classe de **violon**, dirigée par **GOTZ BERNAU** (1er violon super soliste de l'Orchestre Symphonique de Berlin), du 15 juillet au 29 juillet inclus.
— une classe de **flûte**, animée par **RENE LE ROY** (Professeur honoraire au Conservatoire du 3 Août au 17 Août.
— une classe de **violoncelle**, animée par **JEAN BRIZARD** (qui fut successivement, Professeur à l'Ecole Normale, assistant au Conservatoire National Supérieur de Paris et Professeur au Conservatoire National de Boulogne et qui enseigne actuellement au Conservatoire Européen de Paris) du 3 août au 17 août.
Renseignements : ADEM (Délégation Départementale à la Musique) 21 Corniche André de Joly - 06300 NICE.
PARCOURS MUSICAL, 92, rue de l'Ouest - 75014 PARIS.

- **CENTRE PROVENCAL MUSIQUE ANIMATION :** Président Pierre BARBIZET, Directeur Conservatoire National de Région de Marseille.

Créé en 1972, le Centre Provençal Musique Animation, présidé par Pierre BARBIZET, est né de la collaboration du conser-

vatoire National de la région de Marseille et des associations socio-éducatives du Sud-Est (Fédération Léo Lagrange, Centre de Culture ouvrière, Centres Sociaux, Maisons de Quartiers) pour la mise en place d'écoles de musique décentralisées sur les quartiers périphériques de la ville.

Mise à disposition du public et des musiciens, d'une bibliothèque musicale essentiellement axée sur la pédagogie de la musique.

Recensement de l'information musicale et culturelle régionale.

Edition des comptes-rendus de stages, colloques, etc....

Réalisation d'un diaporama présentant les divers secteurs d'activités du C.P.M.A.

Renseignements : C.P.M.A., 33, Cours Julien 13006 MARSEILLE.

- **LE MUSICAIRE**

Centre de Formation Musicale pour Adultes de l'**Ecole Nationale de Musique de Calais.**

Stage : 30 mars au 4 avril 1981. MUSIQUE FOLK, JEU D'ENSEMBLE ET POLYPHONIE.

Objectifs : Aborder les problèmes de la polyphonie et de l'accompagnement dans un jeu de groupe.

Réaliser une musique instrumentale et vocale de groupe à partir des possibilités de chacun (type d'instrument, de technique....) et des apports du stage.

Renseignements : 43, rue du 11 Novembre 62100 CALAIS.

- **L'ORGUE A NOTRE EPOQUE - SYMPOSIUM INTERNATIONAL à MONTREAL du 26 au 28 MAI 1981**

Un symposium international, « **L'orgue à notre époque** »,qui réunira des musicologues, des facteurs d'orgue et des organistes d'Europe et d'Amérique du Nord, aura lieu à l'Université McGill, à Montréal, du 26 au 28 mai 1981. Parmi les personnalités du monde musical qui présenteront des communications citons : Marie-Claire Alain, Kenneth Gilbert, Peter Williams, etc.....

Le symposium marque l'inauguration d'un orgue français classique à traction mécanique à la salle Redpath de l'Université McGill. Le facteur, Helmuth Wolff, de Laval au Québec, a travaillé en étroite consultation avec John Grew, titulaire de la classe d'orgue de cette université. Ensemble, ils ont tenté de créer un instrument entièrement fidèle à l'esthétique classique française. Cette recherche d'authenticité est évidente non seulement dans la composition des jeux mais aussi dans les détails tels que l'accouplement à tiroir. En outre, l'orgue aura un pédalier à la française et les anches à la pédale seront en ravallement jusqu'au la. Le système d'accord selon d'Alembert sera dans la tradition du tempérament inégal du XVIIIème siècle.

Découverte au Québec d'un manuscrit de musique d'orgue française du XVIIème siècle.

Un des rares manuscrits de musique d'orgue française classique qui subsistent vient d'être découvert au Québec. **Le livre d'orgue de Montréal,** manuscrit de plus de 500 pages, constitue une source nouvelle importante du répertoire d'orgue français de la fin du XVIIème siècle.

Le manuscrit fut apporté de France, au début du XVIIème siècle, par un jeune ecclésiastique qui a tenu l'orgue pendant quarante ans à la Paroisse Notre-Dame de Montréal. Ainsi, il faisait entendre aux habitants de la Nouvelle France, sur un orgue peut-être modeste, la même musique qui se jouait aux tribunes des paroisses parisiennes.

Lors du Symposium, deux communications porteront sur ce manuscrit. Elisabeth Gallat-Morin, à qui revient sa découverte, en fera la présentation. Kenneth Gilbert, claveciniste et organiste de renommée internationale, livrera ses observations sur la musique qu'il contient. En outre, il y consacrera le premier récital du symposium, sur le nouvel orgue classique français.

Enfin, la publication à cette occasion du manuscrit en fac-simile, le rendra accessible aux musiciens, musicologues et historiens.

Renseignements : Services Culturels : Délégation du Québec, 117, rue du Bac 75007 PARIS.

- **OPERA DE TOULON Concert du 24 Avril 1981 à 20 h.**

« ORCHESTRE DE JEUNES PRAELUDIUM » Chœurs de l'Université d'Aix en Provence, Chef des Chœurs Jean Paul von ELLER. Direction : Lucien Jean-BAPTISTE.

- **« L'ENSEMBLE VOCAL DE BRIVE »**

qui regroupe la plupart des professeurs d'Education Musicale avec les Collèges et Lycées de BRIVE, TULLE, GUERET, AUBUSSON, LIMOGES sous la direction de **J.P. CUENOT** donnera plusieurs concerts dans la région du 11 Mai au 22 Mai 1981; au programme : TE DEUM de DETTINGEN de HAENDEL (Soliste Mario Hacquart - Baryton, orchestre de Chambre du Limousin).

Renseignements : 44, rue Victorien Sardou 19100 BRIVE.

- **CONCOURS DE COMPOSITION CHORALE 1980**

Organisé par la Ville de Paris, le 1er Prix a été attribué à notre ami René BERTHELOT pour une suite de trois petits chœurs à 3 voix égales : **La petite classe**, sur des poésies de Maurice Carême. Publié par les Editions : « A COEUR JOIE » sous le titre « **Répertoire Choral des Ecoles de la Ville de Paris** ».

LETTRE OUVERTE à SERGE GUT sur le VOYAGE D'HIVER DE SCHUBERT

par Jacques CHAILLEY

Mon cher Ami,

J'avais lu avec intérêt l'analyse du «Voyage d'Hiver» que vous aviez donnée dans **l'Education Musicale** de janvier et février, et j'y avais apprécié la finesse de certaines de vos remarques, non sans quelques réserves que vous devinez sans peine. L'additif publié dans le dernier numéro vient heureusement corriger certaines impressions fâcheuses, et je tiens à vous en remercier sans ergoter sur celles qui peuvent subsister.

Il n'en reste pas moins que je demeure perplexe, en vous lisant, sur la conception de l'analyse musicale qui semble s'en dégager. L'analyse musicale, telle du moins que je la conçois, c'est avant tout une démarche d'esprit qui conduit en quelque sorte à **refaire mentalement le travail du compositeur**, à le placer dans son cadre historique certes, mais surtout dans son contexte d'idées, de style, de formes connues ou inventées ; à saisir ce qui, dans le contexte ainsi défini, s'accorde à cet environnement ou au contraire tend à en briser les cadres ; enfin, et surtout, à chercher à y déceler **toutes les intentions de la musique** en analysant les moyens employés pour les réaliser, **de telle sorte que votre lecteur** (ou auditeur) **comprenne mieux qu'avant ce que l'auteur avait voulu dire.** IL N'YA PAS D'AUTRE JUSTIFICATION A L'ANALYSE MUSICALE, et tout ce qui n'y concourt pas ne mérite d'être rangé que dans ce qu'Henri de Régnier appelle «le plaisir délicieux et toujours renouvelé d'une occupation inutile».

Si l'on admet une définition de ce genre, il ne suffira pas de constater que l'analyse ne saurait pas plus se satisfaire de subjectives considérations plus ou moins esthétiques (bien commodes en ce qu'on peut toujours à volonté en dire le contraire) que de cette pêche à la ligne de détails harmoniques ou non, dont si souvent hélàs doivent se contenter les jurys de CAPES, ou autres. Il pourra sembler tout à fait insuffisant, par exemple, de mentionner l'existence d'harmonies religieuses dans le second cahier du **Voyage** sans se demander **pourquoi** elles y sont employées (et pourquoi elles le sont dans le second cahier seul), quel **sens** elles revêtent dans les conventions d'époque (et pour cela il est nécessaire d'observer avec soin sous quels **mots** elles se placent), dans quel **contexte** enfin de son évolution religieuse l'auteur a été amené à les employer, et quel genre de témoignage spirituel elles peuvent éventuellement apporter.

Tout ceci est d'autant plus nécessaire qu'il s'agit ici de **lieder**, c'est-à-dire de poèmes mis en musique, et que sauf exceptions ces poèmes sont à l'origine de l'inspiration du musicien. N'avez-vous pas vous-même d'ailleurs fait l'apologie du poète ? Je serais sans doute la-dessus moins dithyrambique que Heine : peut-on vraiment trouver admirables des images comme celle des larmes de l'amoureux qui, arrivant en aval devant le seuil de l'aimée, font par leur chaleur fondre la glace de son caniveau ? Si vous y tenez, moi, je veux bien, mais cela importe peu. Par contre, comment peut-on donner un modèle d'explication d'une oeuvre de ce genre, non seulement sans scruter les intentions du poète - quelque opinion qu'on ait de ses vers -, mais sans même mentionner le sujet des mélodies commentées ?

Vous concluez, semblant la prendre à votre compte, par une citation de Schoenberg qui tendrait à promouvoir cette indifférence au texte au rang de conseil esthétique. Permettez-moi cette fois de contester formellement cette manière d'envisager l'explication musicale.

Entendons-nous bien : elle peut se trouver justifiée quand elle s'applique à des auteurs ayant travaillé dans cet esprit, et il en existe. La citation de Schoenberg tendrait à montrer qu'il était de ceux-là, (elle ne va pas au delà). Par contre, elle me parait constituer un grave contre-sens si on l'applique à des compositeurs ayant adopté, vis-à-vis de leur texte, une attitude opposée, et c'est quand même le cas le plus général. Contestez-vous que Schubert ait été avec Bach l'un des maitres qui aient poussé le plus loin leur souci de «coller» aux textes qu'ils mettent en musique ?

Compositeur moi-même, je connais les réflexes du métier, et je peux vous garantir que je ne reconnaîtrais rien de ma musique, surtout vocale, si elle devait un jour être «expliquée» de la sorte. Rappelez-vous les sottises qu'un Gounod a pu être amené à proférer sur les chorals de Bach pour les avoir commentés comme des devoirs d'harmonie sans prêter attention à leur texte ni même le citer ; il avait alors des excuses que nous n'avons plus.

Une telle attitude, si elle se généralisait, serait lourde de conséquences. Il me souvient d'un candidat au CAPES, qui, après avoir consciencieusement «expliqué» un morceau de Requiem de Berlioz manifestement préparé avec soin en cours d'année, resta coi quand l'un des examinateurs eut l'idée saugrenue de lui demander ce que voulait dire les paroles et ce que c'était qu'un Requiem. Et d'un autre qui, lors de l'épreuve d'explication hors programme, termina son commentaire d'une scène du «Dialogue des Carmélites» par ces mots : «Je ne vous ai pas parlé du texte, parce que je n'ai pas eu assez de temps pour ma préparation ; je comptais le lire à la fin. «Quels actes d'accusation envers les maîtres éventuellement responsables de telles méthodes de formation d'esprit !

Que ces remarques, mon cher Ami, ne vous dissimulent pas l'estime dans laquelle je tiens l'ensemble de vos travaux. Je n'en excepte pas l'article qui motive cette lettre, et vous assure de mes sentiments très cordiaux.

Jacques CHAILLEY

P.S. - Vous écriviez, à propos de mon exégèse de **Mut** : « En fait (**sic**), cette interprétation repose sur une erreur de traduction». Troublé par cette affirmation péremptoire, je l'ai soumise à Marcel Beaufils, ancien professeur d'esthétique musicale au Conservatoire, qui est agrégé d'allemand et dont je n'ai pas à vous apprendre la compétence en ce domaine. Sa femme, qui est autrichienne, m'écrit en son nom (car il est souffrant) : « J'en ai parlé à mon frère à Vienne, qui pense comme moi que votre traduction est valable ». Je ne prétends pas être infaillible, mais peut-être votre zéro pointé à un mauvais élève aurait-il pu être plus nuancé . . .

*
* *

Cher Maître et Ami,

J'ai bien reçu votre lettre ouverte et puis vous assurer que je suis entièrement d'accord avec les principes d'analyse que vous y exposez. En ce qui me concerne, je m'efforce toujours de les appliquer. Mais il est bien certain que le cadre restreint mis à ma disposition pour l'article auquel vous faites allusion ne permettait pas une analyse détaillée. Du reste ce n'en était pas le but (cf. **Education Musicale** Nº 275, p. 174, note 4) et il suffisait de se reporter aux interprétations déjà faites et mentionnées en bibliographie — dont celles de votre excellente plaquette — pour avoir toute la documentation souhaitable. Si vous le voulez bien, je me permettrai simplement deux remarques.

1. Je pense avoir été dans mon article sur la **Winterreise** suffisamment explicite sur les «environnements» historiques et psycologiques qui entourent cette œuvre pour me permettre, dans certains cas, de passer sous silence ce que — honnêtement — je ne crois pas pouvoir expliquer. A une interprétation hypothétique, je préfère laisser la liberté de jugement à mon lecteur comme à mon élève.

2. Tout en reconnaissant l'immense intérêt qu'une interprétation herméneutique peut avoir, je reste persuadé que la musique a une dimension qui échappe au concept, que, par delà les raisonnements, elle vous parle un langage qui demande — aussi et **surtout** — un état de grâce et qu'elle a le pouvoir de vous révéler des vérités immanentes. En une époque de cérébralisation de plus en plus intensive, je crois qu'il est bon de le rappeler. Ce n'est pas autre chose que Schönberg a voulu dire.

En vous assurant et de mon respect et de ma reconnaissance, je vous prie de croire, Cher Maître et Ami, à mes sentiments très cordiaux.

Serge Gut.

La Revue l'EDUCATION MUSICALE propose les analyses d'œuvres musicales dont liste ci-dessous

Nº 252	BRAHMS : Sonate en Fa mineur op. 120, nº 1, Clarinette et piano SCHMITT : Psaume 47, op. 38 VARESE : : Hyperprism	F. 12.–
Nº 261	FRANCOIS COUPERIN LE GRAND - QUATRIEME LIVRE DE CLAVECIN 20ème ordre, par René KOPFF	F. 10,–
Nº 262	A. KHATCHATURIAN « GAYANEH », par A.M. POZZO DI BORGO	F. 10,–
Nº 262	**(Supplément)** J.S. BACH : Prélude et Fugue Nº 1 - UT MAJEUR (Clavecin bien tempéré) 1er livre L.V. BEETHOVEN - Ouverture de Coriolan A. HONEGGER - Cantate de Noël	F. 15.–
Nº 266	LES CATHEDRALES Prélude symphonique (1916) de Gabriel PIERNE, par J. MAILLARD	F. 10,–
Nº 267	ANTON DVORAK - La Symphonie du Nouveau Monde, par A.M. POZZO DI BORGO	F. 10,–
Nº 273	«L'ENFANT ET LES SORTILEGES» de Maurice RAVEL par M. A. GOLEA	F. 10,–

A commander : aux Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon - 75006 PARIS - CCP 369-70 R PARIS établi au nom de E.G.P.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement, 3 volets).
En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

Le disque contenant les interprétations des trois œuvres imposées à la session 1981 est un disque PATHE MARCONI, VOIX DE SON MAITRE, C 053.73.035. (Se le procurer chez un disquaire).

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : Nº 58.972